FILM

MAGAZYN ILUSTROWANY
25 III 1979 ● NR 12 (1581) ● ROK XXXIV
CENA 5 ZŁ

Tydzień Krytyki w pięciu miastach

Organizowany po raz drugi przez Zjednoczenie Rozpowszechniania Filmów przegląd nazwany „Tygodniem Krytyki Filmowej" jest interesującym rozszerzeniem programu tegorocznych konfrontacji. W repertuarze znalazło się osiem filmów, z których większość jeszcze w tym roku zobaczymy na ekranach całego kraju.

Przegląd otwiera polski film „Szpital Przemienienia" reż. Edwarda Żebrowskiego na motywach powieści Stanisława Lema.

Inne filmy: „Dziwna kobieta" (Strannaja żenszczina) reż. Julija Rajzmana (ZSRR), „Wesele" (A Wedding) reż. Roberta Altmana (USA) z nagrodzoną na festiwalu w San Sebastian rolą Carol Burnett, „Leworęczna kobieta" (Die linkshändige Frau) rez. Petera Handke (RFN), „Premiera" (The Opening Night) reż. Johna Cassavetesa (USA) z nagrodzoną na festiwalu w Berlinie Zachodnim rolą Geny Rowlands, „Gospodarz stadniny" (Ménesgazda) reż. Andrása Kovacsa (Węgry), „Bako, drugi brzeg" (Bako, l'autre rive) reż. Jacquesa Champeaux (Senegal–Francja), wyróżniony przez jury festiwalu w Locarno i „Życie przed sobą" (La vie devant soi) reż. Moshe Mizrahiego (Francja) według powieści Emila Ajara, nagrodzone „Oscarem" jako najlepszy film zagraniczny 1977 roku.

Tydzień Krytyki dobiega obecnie końca w Gdańsku i Katowicach, a 26 marca rozpocznie się w Warszawie. Po Wielkanocy zobaczą ten sam program widzowie Łodzi i Krakowa.

Debiuty

Wolne chwile

Andrzej Barański realizuje w Zespole „Profil" swój pierwszy film pełnometrażowy „Wolne chwile". Scenariusz – pióra reżysera – mówi o grupie młodych ludzi tworzących studencki teatr: jedni traktują pracę w zespole teatralnym jako spełnienie artystycznych ambicji, drudzy jako okazję do zrobienia kariery. W filmie występują: Mieczysław Hryniewicz, Krzysztof Kiersznowski, Andrzej Wasilewicz, Krzysztof Majchrzak i Franciszek Trzeciak. Zdjęcia realizowane są we Wrocławiu i okolicach. Operatorem jest Stefan Pindelski, scenografię projektuje Jerzy Śnieżawski, a produkcją kieruje Edward Kłosowicz.

Kung-fu

W Warszawie zrealizowano część scen filmu „Kung-fu", którym debiutuje w Zespole „X" Janusz Kijowski. Jest to opowieść o małżeństwie (nauczycielka i konstruktor) przeżywającym trudności zawodowe i osobiste, będące skutkiem ich nonkonformistycznej postawy wobec świata. Główne role grają Teresa Sawicka, aktorka Teatru Współczesnego we Wrocławiu, i Piotr Fronczewski. W filmie występują także: Daniel Olbrychski, Andrzej Seweryn, Anna Seniuk, Sława Kwaśniewska, Zbigniew Zapasiewicz, Jerzy Kamas i Janusz Gajos. W jednej ze scen – nakręconych w klubie Stowarzyszenia Filmowców Polskich – zagrali sami siebie Agnieszka Osiecka, Krzysztof Zanussi, Bolesław Michałek, Tomasz Hopfer i Edward Żebrowski. Operatorem jest Krzysztof Wyszyński, scenografię projektuje Tadeusz Kosarewicz, produkcją kieruje Zbigniew Tołłoczko.

Reżyser Janusz Kijowski na planie filmu „Kung-fu"

Kultura filmowa

ŚWIAT W OCZACH DZIECKA

Na początku marca Samodzielna Pracownia Kulturoznawstwa Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Olsztynie, przy współpracy działaczy Towarzystwa Przyjaciół Dzieci i Okręgowego Przedsiębiorstwa Rozpowszechniania Filmów, zorganizowała dla studentów i uczniów wyższych klas licealnych trzydniową sesję filmoznawczą pod hasłem „Świat w oczach dziecka". Wykorzystując w pewnym stopniu doświadczenia podobnej sesji, zorganizowanej jesienią ubiegłego roku przez krakowskie centrum studenckie „Rotunda", działacze olsztyńscy przedstawili referaty i filmy o dzieciach i dla dzieci, zapoznali uczestników sesji z historią tego gatunku filmowego, z różnymi funkcjami filmu w procesie kształcenia i wychowania oraz specyficznymi problemami filmu dziecięcego w Polsce. W końcowym seminarium i dyskusji prowadzonej przez prorektora WSP, doc. dr. hab. Tadeusza Marię Belewskiego, wzięli udział przedstawiciele redakcji „Filmu", Andrzej Kołodyński i Oskar Sobański.

W BIAŁYMSTOKU

Studencki DKF 099 działający przy Akademickim Centrum Kultury „Sepularium" oraz Zakład Nauk Prawnych Filii Uniwersytetu Warszawskiego zorganizowały w dniach 22 – 25 lutego w Białymstoku seminarium „Podkultury przestępcze w filmie polskim". Pokazano utwory Andrzeja Trzosa-Rastawieckiego, Marka Piwowskiego, Tomasza Zygadły i Mieczysława Waskowskiego. Wstępem do dyskusji z udziałem pedagogów, socjologów, prawników i studentów były referaty Mikołaja Wojciechowskiego i Stanisława Morawskiego.

ROZMOWA Z CZESŁAWEM JACENKĄ

Kupimy cuchy, portki sukniane, katany...

Na Podhalu powstaje sześciogodzinny serial telewizyjny „Ród Gąsieniców", który według powieści Józefa Kapeniaka reżyseruje Konrad Nałęcki. Akcja serialu obejmuje lata 1825–1918. Zrekonstruowanie blisko stu lat dziejów Podhala jest trudnym przedsięwzięciem produkcyjnym. Mówi o tym Czesław Jacenko, kierownik produkcji serialu.

– Przygotowania na miejscu, w Zakopanem, rozpoczęliśmy już we wrześniu, na przeszło cztery miesiące przed rozpoczęciem zdjęć. Kierował nimi II kierownik produkcji Bolesław Borowicz. Zbudowaliśmy drewnianą dekorację przedstawiającą dawny kościółek zakopiański, który wprawdzie istnieje do dziś, ale jego otoczenie jest już zupełnie inne. Powstała także nowa gazdówka Jędrka Gąsienicy, która potem spłonie. Najbardziej pracochłonna i najdroższa dekoracja to „hamry", huta sprzed stu lat. Stała w miejscu, w którym wznosi się dziś budynek dolnej stacji kolejki na Kasprowy Wierch. Reżyser chce zachować pełną wierność realiom powieściowym, trzeba więc odtworzyć niemal wszystko. Niekiedy udaje się osiągnąć cel poprzez adaptacje obiektów już istniejących. Po dobudowaniu pewnych elementów powstały stare gazdówki Gąsieniców i Walczaków. Wspaniałe wnętrze znaleźliśmy w skansenie orawskim w Zubrzycy Górnej, odległej o 80 kilometrów od Zakopanego.

W filmie zagra 13 dekoracji budowanych i adaptowanych, nie licząc drobniejszych, jak grota Szymka czy koliba dezerterów.

● **Będą w filmie oczywiście sceny w pejzażu wysokogórskim...**

– Zdjęcia wysokogórskie realizuje specjalista, operator Andrzej Galiński z „Poltelu". Będziemy filmować w rejonie Morskiego Oka, pod Mnichem i na Szpiglasowej Przełęczy, na Tomanowej Przełęczy w Tatrach Zachodnich, w Wąwozie Kraków. Musimy „upolować" efektowną lawinę w wyższych partiach Tatr. W serialu jest (historyczna zresztą) scena przysypania grupy przemytników na Hali Ornak. Wiosną nakręcimy redyk 300 owiec na halę tatrzańską. W bitwie górali z austriackimi żandarmami podczas powstania chochołowskiego weźmie udział około 300 statystów.

● **Czy przewidziane są zdjęcia na Słowacji?**

– Są konieczne, choćby ze względu na typowe budownictwo słowackie i inny widok gór z tamtej strony. Zagra też zespół góralski ze słowackiej miejscowości Kieżmark. Współpracuje z nami wytwórnia „Koliba" z Bratysławy. Wypożyczymy część mundurów austriackich i broni z okresu 1830–1918. Podobną pomoc zadeklarował „Mafilm" z Budapesztu, który wypożyczy mundury hajdukow.

● **Ale najwięcej trzeba oczywiście strojów góralskich. W jaki sposób zdobyliście te ubiory, rekwizyty, ozdoby?**

– Szyliśmy bardzo niewiele, licząc na pomoc mieszkańców Podhala. Ze względów oszczędnościowych, bo kostiumy trzeba nie tylko szyć, ale potem postarzać, patynować. Głównie jednak dlatego, że nigdy nie będą tak efektowne. Organizujemy aukcje, a gdy nie uda się kupić – wypożyczamy. To bardzo skomplikowane zadanie, ludzie niechętnie pozbywają się starych rzeczy, to ich pamiątki rodzinne. Nie możemy nabywać przedmiotów mających wartość muzealną, w skupach uczestniczą przedstawiciele muzeum i oni mają pierwszeństwo. Podobnie jest z rekwizytami. Niekiedy okoliczności zmuszają nas do używania rekwizytów z tworzyw sztucznych – choćby broni w scenie bitwy chochołowskiej – dla bezpieczeństwa.

● **Z czym mieliście najwięcej kłopotu?**

– Oczywiście z zimą i to było zupełnie od nas niezależne. Mieliśmy trudności z dojazdami na plan, z przywożeniem aktorów. Do tego nieustannie szwankują środki transportu – wyposażenie techniczne wytwórni wrocławskiej, która nam dostarcza sprzęt, jest w katastrofalnym stanie. Niemal codziennie co trzeci samochód jest unieruchomiony. Przestarzały sprzęt, brak części zamiennych. Kłopoty z zakwaterowaniem ekipy w Zakopanem przekraczają wszystkie wyobrażenia, nieustannie odbywają się tu przecież jakieś zawody sportowe, odczuwamy też szczególnie dobitnie, jak nieziszczalnym marzeniem producenta jest stała dyspozycyjność aktorów. W serialu występuje 25 aktorów zawodowych oraz 139 górali w ważnych rolach i epizodach. W scenach wysokogórskich biorą udział ratownicy GOPR, którzy służą nam pomocą techniczną przy dźwiganiu ciężkiego sprzętu, występują jako dublerzy aktorów. Ogółem obiektów zdjęciowych będzie 110. Zrealizowaliśmy dotąd około 30 procent zdjęć, zakończenie planujemy dopiero w sierpniu.

Rozmawiała:
ELŻBIETA DOLIŃSKA

LISTY DO REDAKCJI

»Po drodze«

Kierownictwo produkcji filmu „Po drodze" zwraca się z prośbą o sprostowanie mylnej informacji, która znalazła się w numerze 9 (z dnia 4.3.1979) w korespondencji p. Rolanda Antoniewicza z Budapesztu.

Informujemy, że kostiumografem filmu „Po drodze" ze strony polskiej była p. Janina Tur-Kiryłow.

ANDRZEJ SMULSKI
kierownik produkcji filmu

NOWE KSIĄŻKI

Podglądanie na odległość

Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe opublikowały tom szkiców o telewizji „Podglądanie na odległość" pióra Krzysztofa Teodora Toeplitza. Książka zawiera m.in. rozważania o specyfice filmu telewizyjnego, zwłaszcza serialu perspektywach dokumentu na małym ekranie. Nakład 10 000 egz., 200 str., cena 36 zł.

Na okładce:
japońska aktorka
MARI OKAMOTO
(o kinie japońskim piszemy na str. 14)
Fot. Roman Sumik

WYCIECZKA DO WFO

TADEUSZ SOBOLEWSKI

Bez sensacji, bez filmów wybitnych, lecz nie bez kłopotów przeszedł rok 1978 w Wytwórni Filmów Oświatowych.

Kłopoty były z filmem dla szkół. Jak wiadomo od dawna nie ma już jednego wspólnego funduszu filmowego: poszczególne resorty same finansują filmy produkowane na ich użytek w łódzkiej oświatówce. Realizowano tam dotąd co roku 20–40 filmów „szkolnych", finansowanych w całości przez Ministerstwo Oświaty i Wychowania. W tym roku jednak fundusze przeznaczone na filmy szkolne znacznie stopniały. Trzeba było ograniczyć plany na przyszłość i poszukać nowego mecenasa. Znaleziono go w telewizji. Coraz częściej można więc spotkać w programie tv plansze: „Telewizja Polska przedstawia film zrealizowany w Wytwórni Filmów Oświatowych w Łodzi".

Jeżeli telewizja, to seriale. Józef Arkusz zmontował właśnie pierwszy odcinek z cyklu „Z filmoteki Karola Marczaka". Materiały, które realizował Marczak, pionier polskiego filmu biologicznego od 1935 roku, użyte tu zostały w nowym celu. Trzeba było zdjęciom nadać nowy rytm, przekonać widza, jaką sensacją było filmowanie pracy serca zarodka troci na żywo.

Telewizja daje realizatorom więcej czasu. Regułą jest film 20-, 25-minutowy. Reżyser filmu przyrodniczego nie musi upychać zarejestrowanego materiału w wąskie ramy dziesięciominutowej projekcji. Na pierwszy rzut oka wydaje się, że praca dla telewizji przynosi same korzyści i realizatorom, i odbiorcom. Znane są trudności z rozpowszechnianiem filmów oświatowych w szkołach. Czy korzystanie z telewizyjnych, gotowych lekcji z filmem nie rozwiązuje problemu? Okazuje się, że nie. Reżim szkolny nie pozwala nauczycielowi rezygnować z zaplanowanego tematu i oglądać w zamian telewizję. Chyba że potraktowałby film obejrzany w tv jako pracę domową.

Również z punktu widzenia reżyserów praca dla telewizji ma swoje minusy. Filmy przyrodnicze tracą swój najważniejszy walor: kolor, przestrzeń. W opinii reżyserów (a także redaktora naczelnego wytwórni, dr. Macieja Łukowskiego) kino jest wciąż jeszcze głównym miejscem przeznaczenia filmów oświatowych.

Puchalski

Pytam o Włodzimierza Puchalskiego – pracował dla WFO od początku jej powstania. Maciej Łukowski obiecał opowiedzieć o tym niezwykłym człowieku w osobnym artykule dla „Filmu". Puchalski zdążył przed wyjazdem na Antarktydę zrealizować pięć odcinków swojego serialu autorskiego. Miał kręcić „Cztery pory roku" – monumentalnie zakrojony portret przyrody polskiej.

Mówi Maciej Łukowski: – *Puchalski miał przyjaciela, który umarł w lesie, pod drzewem. Opowiadał o nim nieraz. Mówił, że nie wyobraża sobie lepszej śmierci. I oto sam jest pochowany w lodowcu. Trudno o piękniejsze zakończenie legendy. Ten człowiek miał w sobie coś, co ujmowało i ludzi, i zwierzęta. Pamiętam, jak dwa lata temu pojechaliśmy do leśniczówki. Trzymano tam za ogrodzeniem rozwścieczonego jelenia, który zdążył już zabić jednego leśnika. Puchalski na moich oczach wskoczył za ogrodzenie, podszedł do zwierzaka. I nic się nie stało.*

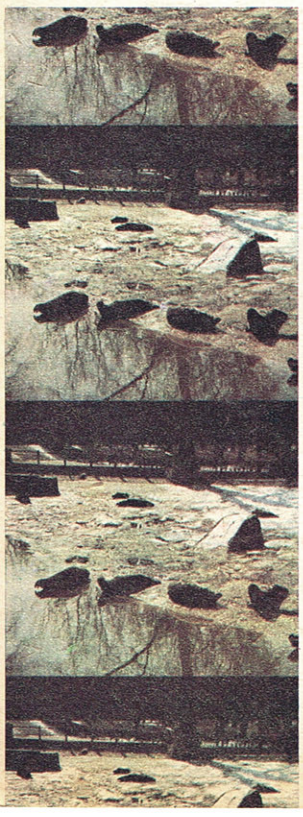
Jego specjalnością było fotografowanie najpłochliwszych zwierząt. Ostatnio był bardzo dumny, udało mu się sfilmować ślepowrona, rzadkiego, nocnego ptaka, bardzo płochliwego. Kiedy przyjeżdżało się do niego na Sarnie Uroczysko...

– *Miał tam dom?* – pytam i dowiaduję się, że Puchalski mieszkał w Krakowie przy ulicy Sarnie Uroczysko. Ale rzadko bywał w domu. Wyjeżdżał na wieś, do Morus, na mokradła białostockie, i tam najczęściej filmował.

Żukowska

Jadwigę Żukowską („Malowanie palcami", „Moje, nie dam", „Darek Dziedziech") interesują dzieci w sytuacjach, gdy nikt nie czuwa nad ich poprawnym zachowaniem. Jeżeli w jej filmach kryje się jakiś program wychowawczy, to jest to program daleko idącej swobody. „Kolorowe piórka" Żukowska nakręciła w Zalipiu, sławnej wsi malowanej w kwiaty. Ale kwiaty i koguciki na ścianach chałup stanowią tylko tło dla krwistej (dosłownie) anegdoty rozgrywającej się na podwórzu. Biały kogut, faworyt dzieci, przegrywa w walkach z kolorowym rywalem – Zbójem. Dzieci urządzają obławę na koguta, chwytają go, a następnie malują ptaka tymi samymi farbami, jakich używa matka. Pomalowany kogut zwycięża Zbója i zasiada na grzędzie. Fabułka opowiedziana bardzo dynamicznie i swobodnie, bez słowa komentarza, stanowi pretekst do ujawnienia naturalnej agresywności dzieci. Agresywności, której nie trzeba eliminować. Tu zostaje ona wykorzystana dla obrony słabszego.

„Przypatrzmy się foce"

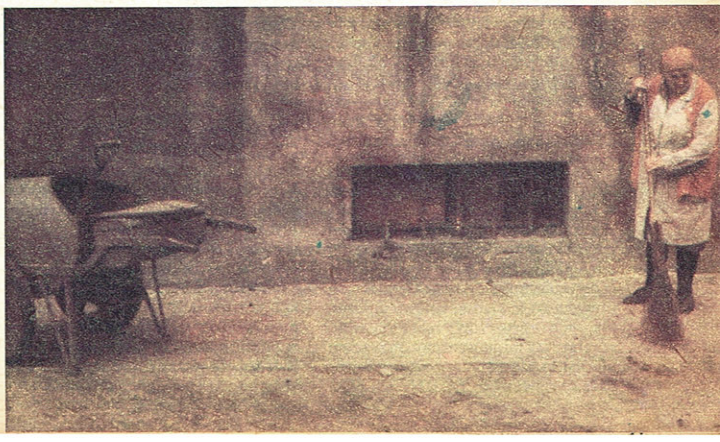


„Przypatrzmy się foce" Barbary Bartman i Janusza Czecza

Dziworski

Bogdan Dziworski w swoich filmach sportowych traktuje poszczególne konkurencje jak laik i jak poeta. Każda dziedzina sportu ma swój własny rodzaj ekspresji plastycznej, ruchowej, a także dźwiękowej. I każdy kolejny film Dziworskiego o sporcie jest próbką innego stylu, innego rodzaju dramatu. „Olimpiada" (nagrodzona niedawno w Delhi) łączy,

ciąg dalszy na str. 4



„Kobiety pracujące" Piotra Szulkina

ciąg dalszy ze str. 3

nie zawsze szczęśliwie, impresję plastyczną z publicystyką. Chodzi o zakopiańską olimpiadę dzieci. Sport, który początkowo, podczas treningu, ma jeszcze charakter żywiołowej zabawy, z chwilą przystąpienia do konkurencji zamienia się w coś w rodzaju niewolniczej pracy dzieci – dla rekordu. Dziworski pokazuje bezsensowną harówkę małych biegaczy. Satysfakcję z ich morderczego wysiłku czerpią głównie rodzice.

W „Dwuboju zimowym" biegi i skoki narciarskie służą już czystemu kinu. Sport jest tu widowiskiem trochę humorystycznym, a trochę absurdalnym. Dziworski składa z materiału reportażowego całość nową, bliską burlesce. Pierwsza część „Dwuboju" wydobywa to wszystko, co świadczy o nadludzkiej sile biegaczy. W drugiej części – w skokach – na odwrót. Zawodnicy okazują się mali wobec pędu, wobec ziemi, z którą zderzają się niczym ze ścianą. Dźwięk (w opracowaniu Jana Fredy) wyolbrzymia wszelkie huki, uderzenia, stuknięcia, łopotanie proporczyków. Uwolniona narta wyrywa się zawodnikowi, który upadł, i pędzi w sobie tylko znanym celu, omijając ludzi, łamie się w końcu z trzaskiem pękającego mostu.

Humor może być także atutem filmu przyrodniczego. Barbara Bartman i Janusz Czecz (uczniowie Puchalskiego) nakręcili kiedyś kryminał przyrodniczy („Paradoks Kozioroga"), a ich najnowszy film o fokach, nakręcony w basenie warszawskiego zoo, to prawdziwa komedia; śpiewy miłosne fok, ich pieszczoty macierzyńskie działają jak najlepsze gagi. Przy czym nie ma to nic wspólnego z uczłowieczaniem zwierząt, na wzór popularnych kiedyś filmów z wytwórni Disneya

Wasilewski

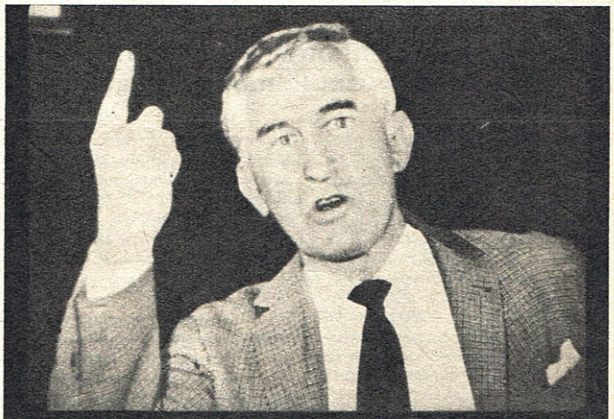
Ciekawie rysuje się twórczość Władysława Wasilewskiego. Pamiętam jego znakomity reportaż z nakręcania filmu o walkach 1905 roku. Starszy pan poproszony o konsultację chodzi wśród reflektorów, kozaków i asystentów, powtarzając pod nosem: to wszystko było nie tak. Wasilewski na różne sposoby, od różnych stron wydobywa dystans pomiędzy kinem a rzeczywistością.

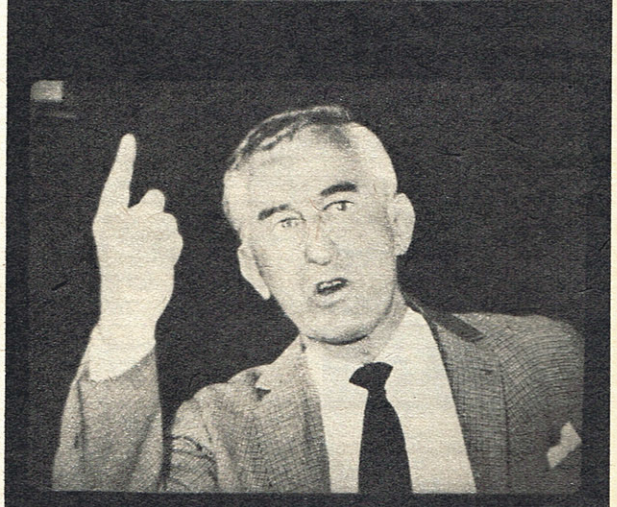
Fragment starej kroniki staje się pretekstem do poszukiwania włókniarki-rekordzistki, po której zaginął ślad. W filmie „Pamięć" zastosowano dokładnie ten sam chwyt co w „Człowieku z marmuru", tyle że w odniesieniu do prawdziwej osoby. Okazuje się, że włókniarka, która w 1948 roku pracowała na siedmiu, a może nawet piętnastu automatach, jako osoba – nie pozostała w niczyjej pamięci. „Zbawia ją" jedno wspomnienie – koleżanki, której załatwiła mieszkanie. Komentarz Kazimierza Karabasza kończy bezskuteczne poszukiwania włókniarki słowami: „Skoro istnieje ktoś, kto mówi: Leśniewska uratowała mi życie – może to wystarczy".

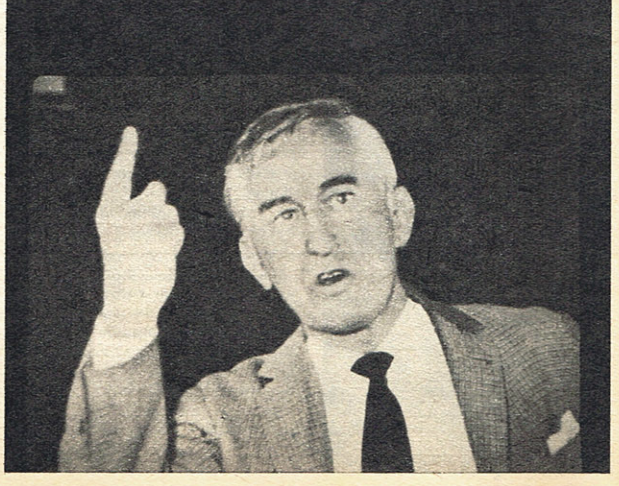
Najnowszy film Wasilewskiego „Cękalski, Bohdziewicz, Munk" powstał na zamówienie, pokazywany był na uroczystościach XXV-lecia szkoły filmowej w Łodzi. Film ten nie jest tylko okolicznościowym wspomnieniem: a pewną intencją polemiczną. Widzę w nim pewną, może niezamierzoną dwuznaczność. Wasilewski przypomina sylwetki wybitnych nauczycieli kina. Ci trzej, wymienieni w tytule, należeli do różnych pokoleń. Byli też nierówni sobie jako artyści. Wasilewski chce jednak powiedzieć, że reprezentowali jedną formację, mieli podobny stosunek do zawodu czy raczej powołania reżyserskiego. Wierzyli w społeczne posłannictwo kina, które miało zmieniać świat, wychowywać społeczeństwo.

– *Myśleliśmy, że film jest niewygranym jeszcze instrumentem* – mówi przyjaciel Cękalskiego, reżyser Jerzy Popiel-Popiołek – *instrumentem, który doprowadzi do wychowania społeczeństwa. Ale w praktyce zobaczyliśmy, że nic z tego nie wychodzi albo bardzo mało. To było okrutne, to była klęska Cękalskiego.*

Ten właśnie wątek jest najciekawszy. Szkoda, że nie poprowadzono go dalej. Bo wyłania się z tego dramat „Startowców". W latach czterdziestych i wczesnych pięćdziesiątych usiłowali oni w swojej pracy stosować model kina agitacyjnego, wykształcony w rzeczywistości lat trzydziestych. Ten model zawiódł, a innego kina „Startowcy" robić nie umieli albo nie mogli. Wasilewskiemu udało się zarejestrować kilka rozbrajająco szczerych (jakby mimochodem wypowiedzianych) zdań Wandy Jakubowskiej. Chyba nie dość mocno podkreślono odmienność Munka, fakt, że zupełnie inaczej niż tamci pojmował posłannictwo kina. Puenta filmu Wasilewskiego jest nagła i dość nieoczekiwana. Szkoda, że zamiast kilku nieporadnych kandydatów do zawodu w ostat-







niej, współczesnej części filmu Wasilewski nie posadził przed mikrofonem reżyserów najmłodszej generacji, np. Andrejewa, Bajona i Szulkina, aby powiedzieli, co myślą o misji filmowca. Może okazałoby się, że to nie kino nie może sprostać czasom, ale czasy się zmieniły i kino utraciło swój charyzmat. Nie służy „wychowywaniu społeczeństwa", tak jak chciał Bohdziewicz czy może nawet Munk. A może kino nadal wychowuje, tylko inaczej i kogo innego? Może chodzi nie tyle o „wychowywanie", a oddawanie sprawiedliwości?

Szulkin

Króciutki film Piotra Szulkina „Kobiety pracujące" to nic innego jak agitka z całym właściwym jej schematyzmem. Bohaterkę filmu, kobietę przeciętną, Szulkin fotografuje przy pracy, kadruje na podobieństwo scen rodzajowych z realistycznego malarstwa. Robi to jednak w taki sposób (przyspieszony ruch taśmy i zwolniony ruch modela), aby odjąć obrazowi pracującej kobiety wszelką glorię. Jego obraz jest jawnie niehumanistyczny. Ta „Krojąca rybę", „Obierająca kartofle", „Machająca miotłą" sama zamienia się w narzędzie, ruch, jaki wykonuje, ma coś mechanicznego, powtarzalnego, wiecznotrwałego. Schematyczna kobieta mówi: przypatrzcie mi się, pracuję, rodzę, daję wam przyjemność, jestem robotem.

Szulkin ma niebezpieczne skłonności parodystyczne. Dał już kilka próbek prawdziwie niehumanistycznego kina lalek, które ma być odtrutką na obłudnie humanistyczną bajkę. Ciekawe, jak daleko można zajść w totalnej parodii. Czy po drodze nie zje samego siebie? Dotąd w swoich krótkich filmach Szulkin niszczył to wszystko, co w sztuce filmowej jest magią, wzniosłością, bajką – inaczej mówiąc, pięknym kłamstwem. Teraz zabiera się do niszczenia większej formy filmowej, kręci film pełnometrażowy. Oby go nie opuścił zły humor.

Koterski

Innym niebezpiecznym talentem, któremu daje schronienie Wytwórnia Filmów Oświatowych, jest Marek Koterski. Też twórca antyfilmowy. Asystował kiedyś Krassowskiemu i Skuszance, prowadził Teatr Otwartej Sceny, pisał o teatrze. Realizuje filmy, które dotyczą teatru, dzieją się w sferze pośredniej, tam, gdzie teatr zaczyna oddziaływać na rzeczywistość.

Dwa długie reportaże, które nakręcił w Teatrze Małym, rejestrują powstawanie wizji scenicznej „Snu srebrnego Salomei" w reżyserii Hanuszkiewicza. Nie jest to jednak klasyczny reportaż zza kulis. Koterski nie jest amatorem teatru, jest agresywnym człowiekiem teatru, to się czuje. Nie interesuje go iluzja teatralna. Chce pokazać, jak teatr wciąga do gry konkret, jak zagarnia rzeczywistość. Na sztucznej zielonej murawie pracuje dwóch ludzi: Hanuszkiewicz i Czerniawski, scenograf. Tworzą wizję bitwy i pobojowiska, składają ją z przedmiotów realnych: kożuchów, butów, szabel, czerwonej krwi i prawdziwych gipsowych manekinów-aniołów przeciąganych na sznurkach.

– *Boję się symbolu* – mówi Hanuszkiewicz. – *Teatr tym się różni od kina, że tu wszystko tłumaczy się na znaczenie... Nie, ta muzyka kojarzy się z frezarką. Tu jest teatr, tu wszystko kojarzy się konkretnie. To nie kino!*

TADEUSZ SOBOLEWSKI

Zdjęcia z filmu Władysława Wasilewskiego „Cękalski, Bohdziewicz, Munk"

Film krótki i okolice

Wdrażanie

W „Gazecie Olsztyńskiej" (nr 32) ukazał się materiał Czesława Wronkowskiego „Film dydaktyczny w praktyce szkolnej". Autor stwierdza na początku artykułu: „Najbardziej nowoczesnym i bardzo przydatnym w dydaktyce środkiem jest film. Jego pozycja w szkole została definitywnie ustalona. Mamy za sobą okres burzliwych dyskusji na temat przydatności filmu w procesie nauczania, jak również fazę wstępnego jego wdrażania do dydaktyki".

Jeszcze trochę słów o filmie – bardzo pozytywnie, potem informacja dotycząca wykorzystywania filmów przez różne szkoły olsztyńskie, wreszcie apel, by „nauczyciele sięgali po dostępne im środki nie tylko przy okazji wizytacji lub hospitacji, lecz stosowali je na co dzień".

Tak, to bardzo ważne, żeby na co dzień, żeby systematycznie, żeby wdrożyć głębiej do dydaktyki itd. Ale to również ważne, żeby nie mieć już za sobą okresu burzliwych dyskusji, bo chyba jeszcze nie wszystko w tej materii zostało dopowiedziane do końca, sprawa filmu w szkole nadal jest mętna, ciągle za mała jest podaż filmów tak w ilości tematów jak i w liczbie kopii i gdyby wszyscy nauczyciele w całej Polsce obudzili się jutro ze świadomością, że bez filmu nie ma pracy dydaktycznej, to z tego faktu zrodziłaby się niezgodność popytu i podaży.

Po projekcji jednego z piękniejszych i ważniejszych filmów przyrodniczych przedstawiciel Ministerstwa Oświaty i Wychowania długo się oblizywał, a potem stwierdził ze smutkiem: „Dacie mi tego dwieście kopii, a nam potrzeba parę tysięcy".

Nie chcę z tej wypowiedzi robić sprawy, jest to rzecz normalna, że każdy, kto ma dwieście, chce mieć parę tysięcy i potrafi to uzasadnić. Nasz system oświaty wciąż jest niespokojny. A to film jako środek nauczania, a to film jako cel nauczania, a to gra na flecie, a to wyższa matematyka. Widzę nasze społeczeństwo przyszłości jako społeczeństwo wybitnych sportsmenów grających na fletach, obkutych w historii światowej kinematografii i historii światowego baletu, społeczeństwo, które za nic ma tabliczkę mnożenia, bo ma w głowie zbiory, różniczki i całki.

Chwileczkę, bez nerw. Patrzę na podręczniki matematyki jak koza na afisz, mam prawo tego nie rozumieć, wystarczy, żeby te podręczniki rozumiały nasze dzieci i wnuki. Gorzej z polskim. Wyszliśmy, chodziliśmy, zmarliśmy, kichaliśmy, wróciliśmy. Franek był dobry, a Józek był zły. A lotnik Janek wziął do niewoli tysiąc Niemców, a jak nie miał pod ręką tysiąca to wziął dwóch.

Rachunki od czasów mojego dzieciństwa zmieniły się nie do poznania, ale polski się nie zmienił, aczkolwiek doszło parę nowych elementów. W sensie przyrody – to też rozmnażanie glonów oglądałem na filmie w końcu lat czterdziestych. I pantofelka widziałem w kinie i różne ptaszki; pani to pokazywała i objaśniała bez burzliwych dyskusji.

Szkoła jest szkołą. Pan od gimnastyki śrubował wyniki biegów wcale nie gorzej od dzisiejszego pana. Ale kiedy trzeba było wykreować prymusa w klasie, pan od gimnastyki stawiał piątkę gamoniowi fizycznemu o dwóch lewych rękach, bo ten gamoń miał głowę do rachunków i do polskiego. Szkoła wciąż jest totalna. Wzorowy uczeń powinien mieć czyste buty, nie powinien szczypać dziewczynek, powinien dobrze umieć polski i rachunki na co dzień, a także przy okazji wizytacji lub hospitacji. Kiedy są biegi na stoper, powinien być pierwszy na mecie.

I jeszcze do tego wszystkiego powinien oglądać filmy dydaktyczne i zapamiętywać zawarte w nich informacje. Idea idealnego, wszechstronnego, ogólnego wykształcenia nie pozwala rozwijać się talentom. Mniej zdolnych, ale może potencjalnie pożytecznych i dobrych wpędza w głębokie kompleksy. Małe dzieci otrzaskane z telewizją, z kinem, z radiem i z gazetami nie chcą czytać tekstów poniżej ich stopnia wiedzy i swiadomości. Więc nie chcą czytać nic. Nie lubią gramatyki, bo jej zasady nie zawsze są zgodne z językiem gazet, radia i telewizji. Kpią z ortografii, bo ortografia nie dotyczy kina, radia i telewizji.

Słyszą, widzą i wiedzą bardzo dużo. Kształtują swoje poglądy już nie tylko w domu i w szkole. Okropnie wcześnie wyzbywają się kultu przodków, szacunku dla dorosłych i nie mają czasu na to, by pojąć, co to jest autorytet wychowawcy.

Kiedyś były „rysunki", „roboty", „gimnastyka", „śpiew", „rachunki". Teraz jest wychowanie plastyczne, wychowanie techniczne, wychowanie muzyczne, matematyka. Ale tak jak przed stu laty, tak i teraz we wrześniu trzeba napisać wypracowanie pod tytułem „Wspomnienia z wakacji". I z wychowania technicznego i z wychowania plastycznego trzeba narysować „Wspomnienia z wakacji". A w grudniu trzeba opisać choinkę, narysować choinkę, wylepić choinkę, a wiosną trzeba napisać o wiośnie lub narysować wiosnę, lub wyśpiewać wiosnę. W telewizorze dają tymczasem „Pogodę dla bogaczy" albo inne kawałki, w których ludzie łamią kariery albo łamią sobie szczęki, i kiedy jest na ekranie moment dramatyczny, to i muzyka staje się bardzo głośna, żeby dramatyzm udał się w pełni. Pani polonistka chodzi po klasie i prosi, dzieci, czytajcie, czytajcie dużo, w książkach jest tyle ładnych rzeczy, książki to skarb, mądrość, przyjemność, świat wyobraźni i wielkich uczuć.

A dzieci sobie myślą, do kogo ta mowa niezborna. Dzieci sobie myślą, że okres kultury linearnej już się był skończył i nie czas żałować różdżki płoną lasy, że nie trzeba się uczyć grać bo gra radio, że nie trzeba się uczyć pisać, bo wszystko napisane, że nie trzeba się uczyć czytać, bo wszystko przeczytane. Że jeszcze można oglądać filmy, ale nie te z sieci oświatowej, bo ważniejsza jest Godzilla od glonów, bo glonów nie widać, a Godzilla sobie chodzi normalnie po ulicach miast i wsi jakby nic się nie stało.

Swoją drogą bardzo się cieszę, że w szkołach olsztyńskich wzrasta zainteresowanie filmem dydaktycznym; zdaje się, że ten postęp ma charakter ogólnopolski, jeśli nie wręcz ogólnoświatowy.

Arcitenens

Debiutował w filmie „Zabijcie czarną owcę", grał w „Anatomii miłości", „Opisie obyczajów", w „Rebusie", „Azylu" i – przed dwoma laty – w czechosłowackim filmie „Koncert dla tych, którzy pozostali". Niedawno wrócił znowu z Bratysławy, gdzie zagrał rolę główną w filmie Jana Zemana.

ZAWÓD, KTÓRY RANI I KOI

Rozmowa z MARKIEM FRĄCKOWIAKIEM

● Słowacki tytuł „Hra na telo" zdaje się zapowiadać film sportowy...

– Gram najlepszego hokeistę z klubu Slovan w Bratysławie, który to klub niewiele ma sobie równych w Europie, a może i w świecie. Chłopak ulega wypadkowi, traci wzrok. Odzyskuje go po operacji dość szybko, ale ukrywa to i przez jakiś czas dla innych pozostaje ślepcem. Jakby na nowo zaczyna oglądać świat.

● Widzi ludzi bez masek i barw ochronnych?

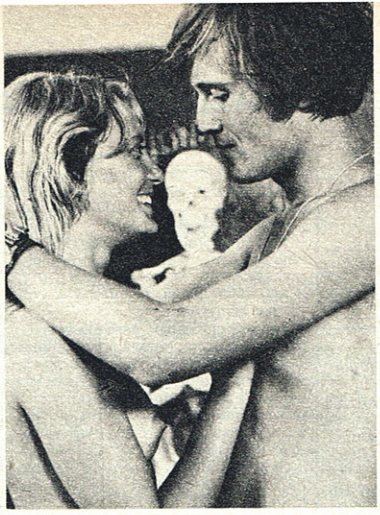
– I ludzi, i mechanizmy rządzące sportowym światkiem, układy, zależności. Ale każda prawda, nawet półprawda, ma swoją cenę – będzie nią utrata naiwnej i pięknej wiary w czysty sport. Myślę, że oprócz surowego spojrzenia na środowisko ludzi związanych ze sportem reżyser Jan Zeman chciał w filmie zawrzeć coś, co dotyczy ludzi sukcesu, tych najlepszych, obojętnie w jakiej dziedzinie. To ciekawa rola i cieszę się, że mogłem ją zagrać. A przy tym musiałem dobrze poznać jazdę na łyżwach i grę w hokeja, przynajmniej w takim stopniu, by móc udawać niezwykłe umiejętności.

● Mówi się niekiedy, że praca za granicą to dla aktora „obcinanie kuponów". Bierze się przecież aktora-cudzoziemca dlatego, że już wiele umie, a nie dla możliwości, jakie się w nim podejrzewa.

– Może tak to wygląda, ale ja tego nigdy w ten sposób nie traktowałem. Myślę, że w aktorstwie nie można przestać się uczyć, to się dzieje niezależnie od okoliczności. Nawet poza zawodem: poznaję inny język, uczę się grać w hokeja. Grałem zresztą mówiąc po słowacku, choć oczywiście zostanę potem zdubbingowany. Za granicą poświęca się roli więcej czasu, niż można byłoby sobie na to pozwolić w kraju. Praktycznie cały dzień: na planie i po zdjęciach żyłem swoją rolą, odbywałem wiele rozmów z reżyserem, mogłem się wielokrotnie zastanawiać nad najlepszymi rozwiązaniami. Każda rola uczy czegoś nowego. Grałem już w paru filmach i nigdy jeszcze nie miałem takiej sytuacji, żeby powtórzyć rozwiązania sprawdzone przy tworzeniu poprzednich postaci. Za każdym razem napotykałem coś, co wymagało zupełnie innego sposobu budowania roli: od „Zabijcie czarną owcę" do „Legendy o Złotej Kaczce" – telewizyjnego fil-

„Azyl" Romana Załuskiego

Z Krzysztofem Janczarem w „Mgle" Sylwestra Szyszki



Z Grażyną Długołęcką w „Opisie obyczajów" Józefa Gębskiego i Antoniego Halora

„Rebus" Tomasza Zygadły

mu Jerzego Sztwiertni. Wydaje mi się, że dotychczas nie angażowano mnie jako aktora określonego typu. Na szczęście nie trafiłem jakoś do żadnej szufladki.

● Czy tworząc na ekranie tak różne postacie, jak kapral KBW z „Mgły", socjolog z „Rebusu" czy leśniczy z „Azylu", opiera się Pan na intuicji?

– Wydaje mi się, że w aktorstwie to coś podstawowego, czynnik w równej mierze niezbędny, jak wykształcenie.

● Wykształcenie, intuicja – czy to wystarcza?

– Dodałbym jeszcze chyba „bank informacji". Już w szkole uczono nas, że aktor idący ulicą nie może być obojętny na to, co się dzieje dokoła, każde spostrzeżenie może się kiedyś przydać przy budowaniu roli. Nie wiem, czy tylko takie prawdy-przykazania ujmują istotę zawodu, ale zapadły mi w pamięć i czas pokazuje, że jednak coś w nich jest. Całkowite zasłuchanie się w siebie może grozić egocentryzmem, utrudnić lub wręcz zlikwidować chłonność, rozwój, a przede wszystkim pokorę.

● Mówiąc „bank informacji" ma Pan na myśli także odkładanie własnych przeżyć? Czy zobiektywizowane w ten sposób mogą zostać „użyte" w jakiejś roli?

– Myślę, że tak. Taki zapis pozbawiony już emocji pozostaje. Nie można się w aktorstwie obyć bez swoistego psychicznego ekshibicjonizmu. Za mało mam ról za sobą, żeby mówić o warsztacie aktorskim, ale wydaje mi się, że aktorzy, którzy wiele postaci już stworzyli, mogą czerpać materiał do nowych ról nie tylko z siebie, ale i z nich. Mam oczywiście na myśli coś sprawdzonego, co dało znakomity efekt.

● W jakim momencie przychodzi poczucie, że przestało się już być „młodym" aktorem?

– Nie wiem, w tej chwili mogę mieć najwyżej poczucie niedosytu, że jeszcze nie osiągnąłem tego wszystkiego, o czym marzyłem.

● O czym na przykład?

– Choćby o roli Ryszarda III. To dla mnie fascynująca postać historyczna, o której nie ma obiektywnych przekazów – wszystkie są dziełem jego wrogów, bo historię piszą zwycięzcy.

● Czy zgodziłby się Pan z twierdzeniem, że – przy stawianiu na intuicję – chętniej gra się role bliskie własnej osobowości?

– Otóż ja akurat czuję odwrotnie. Wydaje mi się, że najchętniej gram ludzi, wobec których prywatnie zachowuję dystans, choć może podświadomie podziwiam ich jakoś, imponują mi. Może takich,z którymi chciałbym się utożsamić choć na chwilę? Z którymi moja własna osobowość toczyłaby nieustanną walkę, bo zmuszają do ciągłej czujności, ciągłego ich uprawdopodobniania. Bardzo trudno wytłumaczyć to precyzyjnie.

● Czy ufa Pan postaciom literackim, które w ogólnym odczuciu uosabiają wielkie prawdy o człowieku?

– Staram się sprawdzać te wielkie prawdy w malutkich sytuacjach, oczywiście, ale nie traktuję ich aksjomatycznie. Raczej wynoszę z literatury jakieś obserwacje, skojarzenia, które potem objawiają się w rozmaitych momentach, często niespodziewanie.

● Na jakiej reakcji widzów na role najbardziej Panu zależy?

– Na braku obojętności, wszystko, co obojętne, jest nijakie, to grób dla aktora. Milczenie znaczy zapomnienie. Dlatego wolę myśleć, że zaledwie pięć procent tego, co dotąd zrobiłem, jest nieobojętne dla mnie i było może nieobojętne widzom. Wiem, że to niewłaściwa proporcja. Zawsze chciałem być aktorem. To takie usankcjonowane zawodowo przeistaczanie się. Zakładanie masek jest chyba dla każdego fascynujące, chce się choć przez godzinę być kimś innym, udawać. Oczywiście, z założenia muszę mieć dystans, ale emocjonalnie jakże często ten dystans zanika. I dlatego w tym zawodzie klęska czy niedosyt nie paraliżują, bo jutro może znów otworzyć wszystkie możliwości, przynieść wspaniałą rolę, zatrzeć to, co było nieudane. To zawód, który jednocześnie rani i koi. Myślę, że w życiu trzeba osiągnąć jakiś szczyt, sforsować dość strome zbocze. Dziś nie mógłbym nawet powiedzieć, że jestem już na tym zboczu, a czasem przeraża mnie myśl, że może w ogóle na nie nie wejdę. Ale to jest chyba w aktorskiej profesji najjaśniejsze, że gdy przychodzi depresja i myśli się o sobie jak najgorzej, pojawia się nowa propozycja.

● Traktuje więc Pan zawód aktora nie tylko racjonalnie, jako sumę doświadczeń i umiejętności?

– Bo nie jest wyłącznie racjonalny. Gdyby był taki, aktorami zostawaliby przede wszystkim chłodni intelektualiści. To przede wszystkim pasja. A na pewno fascynujący sposób życia. Proszę nie myśleć, że nie chcę być sobą, że pragnę od siebie uciec i aktorstwo mi to niejako umożliwia. Był taki film o suflerze (grał go Jaracz), który tak obsesyjnie pragnął zagrać Napoleona, że gdy to wreszcie osiągnął, już nim pozostał na zawsze. Aktorstwo nie jest dla mnie ucieczką, ale pozwala zmieniać skórę. Strój, psychikę. Co nie znaczy, że poddaję się każdej roli bez reszty i że teraz na przykład będę przez miesiąc chodził po domu z kijem do hokeja. Chociaż raz tak było, że nie mogłem się uwolnić od granych postaci. Było to w teatrze, grałem trzech ludzi: narratora dziś i sprzed 20 lat oraz jego syna. To był bardzo trudny sprawdzian aktorski. Te trzy postacie nosiłem w sobie bez przerwy, zacząłem myśleć ich kategoriami. Zabawa w przeistaczanie się pochłaniała mnie. Takie sytuacje są możliwe chyba tylko w teatrze. W czasie prób jest czas na drobiazgowe analizy, powolne wrastanie w postać. Film natomiast jest szybki, niechronologiczny, jednego dnia gra się własną śmierć, następnego narodziny...

● Tęskni Pan za teatrem...

– Tak. Po długim przebywaniu przed kamerą zaczyna brakować teatru. Pełnia szczęścia w aktorstwie to możliwość poddawania się najrozmaitszym próbom. Od niedawna należę do zespołu Teatru Współczesnego – z radością wrócę na scenę.

Rozmawiała:
ELŻBIETA DOLIŃSKA

„Hra na telo" Jana Zemana (CSRS)

Fot. G. Skomualova

Dwa teatry

ZABÓJSTWO CHIŃSKIEGO MAKLERA (The Killing of a Chinese Bookie). Reżyseria: John Cassavetes. Wykonawcy: Ben Gazzara, Seymour Cassel, Timothy Agoglia Carey, Morgan Woodward i inni. USA, 1976

Dobrze, że „Chińskiego maklera" wprowadzono na ekrany zaraz po „Kobiecie pod presją". W ten sposób Cassavetes mógł zaistnieć u nas jako autor. Czy jednak rzeczywiście zaistniał? „Kobieta" utrzymała się w warszawskich kinach parę dni. Gorzej z „Zabójstwem chińskiego maklera". Tytuł wydaje się obecnie chwytliwy, ale rozczarowanie widowni tym większe. Jest to bodaj pierwszy u nas film amerykański odrzucany przez widzów! Ludzie wychodzą, trzaskają krzesłami i czują się nabrani: nie zdarzyło się jeszcze, żeby amerykański reżyser nie potrafił przeprowadzić najprostszej fabuły kryminalnej. Główny zarzut, jaki się słyszy po wyjściu z kina: brak akcji, trafia w sedno. U Cassavetesa osoba bohatera góruje nad akcją, nie pozwala jej się rozwinąć. To, co widzowie biorą pochopnie za nieumiejętność rozegrania sytuacji, wynika jednak nie z niedostatku sztuki, ale z jej nadmiaru.

Ben Gazzara, gdy się pojawia, jest od razu kimś. Nie trzeba czekać na rozwój akcji, aby go poznać. Gazzara demonstruje siebie przez cały czas. Akcja mu w tym nie pomaga, ale przeszkadza. Odwrotnie niż w thrillerze, nawet tym „psychologicznym", gdzie bohater istnieje o tyle, o ile działa. Ben Gazzara w roli Cosmo przerasta fabułę, w którą został wplątany. Wydarzenia, które powinny być eksponowane, następują nagle, bez przygotowania. Moment morderstwa to tylko trzask. Nie widać trupa, bo Cosmo nie chciał i nie miał czasu go oglądać, musiał uciekać. Na pierwszy plan wychodzi aura uczuć i złudzeń otaczająca bohatera. Prawdziwą realność, przyciągającą wzrok, ma dopiero wnętrze kabaretu, ze swoją fantastyczną grą świateł. Natomiast wszystkie zdarzenia węzłowe następują nagle i rozgrywają się albo w cieniu, albo zbyt blisko kamery, aby widz mógł się tym nasycić.

Cosmo Vitelli, właściciel modnego kabareciku „Szalony Koń" w Los Angeles, został użyty przez gang do zabicia chińskiego bookmachera. Cosmo wydaje się ostatnim człowiekiem, jaki by się do tego nadawał. Fakt, że los trafił na niego, wydaje się tragiczną pomyłką: błazen mordercą.

On jednak przyjmuje wyzwanie. Musi, bo ma karciany dług, który tylko w ten sposób może spłacić. Czy jednak dlatego zgadza się? Czy przekonało go ostatecznie parę uderzeń w brzuch? Czy może jeszcze coś innego? Po zabójstwie Cosmo wraca do swego kabaretu ranny. Z krwią rozmazaną pod czarnym smokingiem, prowadzi konferansjerkę w stylu wypracowanym w „Crazy Horse". Styl ten polega na „szczerym udawaniu". W scenie w garderobie dziewcząt Cosmo mimochodem zdradza swoją ideę. Jest to chyba jedyne literackie zdanie, jakie tu pada. Reszta to jąkanie, półsłówka, rozłożenia rąk. Jego idea polega na tym, że człowiek może wybrać sobie inną osobowość, przyjąć ją z całą swobodą i w tej obcej roli czuć się dobrze. Oto ideologia teatru i aktorstwa: być sobą, nie będąc sobą. Takie doświadczenie wynosi Cosmo ze swojej fatalnej przygody.

Był w tej grze pionkiem. Został użyty. Zabił. A teraz dostaje wyrok śmierci od swoich mocodawców. Jest jednak spokojny. Z bezczelnym wdziękiem zapowiada program, po czym wychodzi na ulicę, swoim zwyczajem staje przed oświetlonym wejściem do „Szalonego Konia", powoli rozciera krew na marynarce. Rozszyfrować ten film to odpowiedzieć na pytanie: skąd ten spokój? Chciałoby się, żeby Cosmo uciekł, pojechał do szpitala, albo przynajmniej, żeby został zabity. Jednak tutaj nawet gangsterom przysługuje prawo do wahania. Podobnie Cosmo: najpierw odmówił zabicia Chińczyka, zlekceważył dług („jak zarobię, to oddam") i zamiast zabić poszedł z dziewczętami na chiński film. Dopiero potem, zachęcony paroma ciosami zgodził się. Ale nie tylko ze strachu. To było wyzwanie losu. Cosmo wykonuje mnóstwo niepotrzebnych czynności. Zatrzymuje wóz na środku autostrady, podnosi maskę, przebiega przed samochodami, jakby chciał się pod nie rzucić, telefonuje do kabaretu i dopytuje się o piosenkę, a nie mogąc się dogadać, sam rozdrażniony śpiewa do słuchawki. Robi to wszystko, jakby chciał odwlec fakt albo spróbować, czy los mu przeszkodzi, czy coś podpowie. Gdy jednak wszystko mu sprzyja, Cosmo wchodzi w nową rolę. Zabija Chińczyka.

Tylko wciąż jeszcze nie wiadomo, dlaczego on to robi – taki dobry i łagodny; mający coś z dziecka, a coś z władcy; zwracający uwagę na styl; otaczający się samymi dziewczętami niczym obstawą chroniącą go przed światem; żyjący wyłącznie dla teatru – dlaczego właśnie on zabija i do tego tak sprawnie? Może Cosmo chciał wypróbować swoje inne „ja"?

Miał być tylko użyty, potem skazany na stracenie. Wywinął się. Nie dosłownie, bo tak czy inaczej jest skazany. Zwycięża w ten sposób, że wraca do teatru, do poprzedniej roli. Jest zadowolony, bo ma do czego wrócić. Dla Cosmo, urodzonego aktora, zwyciężyć los to znaczy zachować styl aż do końca. I robić to z całą swobodą, jako człowiek wolny.

Błazen został więc mordercą i powrócił do roli błazna, w której był szczęśliwy. Oto dwie role, dwa teatry, z jakimi mamy do czynienia w tym niezwykłym filmie.

Konwencja teatru Cassavetesa ściera się z obcą mu konwencją thrillera. Teatr zwycięża ku niezadowoleniu widzów w kinie „Moskwa". I nie tylko ich. „Chińskiego maklera" odrzuciła także publiczność amerykańska, o czym zaświadcza reżyser w wywiadzie dla pisma „Positif". „Z wszystkich moich filmów ten wydaje mi się najbardziej interesujący, jak dziecko, którego nikt nie kocha".

Czy nie schodzimy na manowce starając się rozszyfrować ukrytą w tym filmie filozofię? Może kabaret „Szalony Koń" jest po prostu autoparodią? Te wyjąkane monologi, ta konwencja szczerości – to przecież styl Cassavetesa. W jego filmach również akcja ma tylko dwa tempa, jak w programach „Szalonego Konia": wolno i stop. („Dziś, proszę państwa, polecimy w tempie wolnym, na skrzydłach naszej wyobraźni"). Cassavetes atakowany był za teatralność (Polański miał powiedzieć o nim: to w ogóle nie jest filmowiec). Tu wypuszcza swego bohatera poza obręb teatru i każe mu działać w brutalnej rzeczywistości, tak jak to się dzieje w prawdziwym kinie. Jednak bohater nie może wyjść poza otaczającą go aurę. W kinie Cassavetesa osoba jest obserwowana w bezruchu, wtedy, gdy nie działa. Pod koniec filmu Cosmo jest tym samym, kim był na początku, a reżysera obchodzi tylko jedno; jaki on jest. Dlatego thriller nie dochodzi do skutku.

„Chiński makler" jest więc niczym innym, jak przeprowadzoną w brawurowym stylu obroną własnej niezależności.

Trupa aktorska Cassavetesa postanowiła wyjść naprzeciw publiczności i kpiąc z niej odegrać taki dramat, jaki ludzie lubią najbardziej: morderstwo z pościgiem.

TADEUSZ SOBOLEWSKI

Żyjmy więc, póki czas

PRZEZ GÓRY SKALISTE (Across the Great Divide). Reżyseria: Stewart Raffill. Wykonawcy: Robert Logan, Heather Rattray, Mark Edward Hall i inni. USA, 1977

Oglądając cudowne pejzaże Gór Skalistych, przez które przedziera się wśród niebezpieczeństw dwoje dzieci oraz karciany szuler, przypomniałem sobie własny felieton przed laty publikowany na tych łamach. Dowodziłem w nim, dlaczego zaprenumeruję synowi, jak podrośnie, „Świat Młodych", a nie „Płomyk". Wpadła mi wtedy w ręce socjologiczna analiza wzorów postaw lansowanych przez oba pisma, z której wynikało, że pierwsze popularyzuje raczej postawy aktywne, walczące, zmieniające świat, podczas gdy drugie optowało za postawami sprzyjającymi bezkolizyjnemu zakotwiczeniu bohatera w zastanych układach, a więc premiowało przede wszystkim elastyczność, pragmatyzm, umiar i rozsądek. Kontynuacja ducha skautowskiej przygody czy uległość wobec psychoanalitycznych prognoz rokujących niepokornym bohaterom bogaty wybór nerwic jako efekt ich społecznego nieprzystosowania? Ale kiedyż wobec tego, jak nie w dzieciństwie, może człowiek być naprawdę tym, kim chce być w kolorowych marzeniach? Silnym, dzielnym, przeżywającym wstrząsające przygody z dzikimi zwierzętami, pokonującym własną słabość oraz przeciwności natury? Nie będę ukrywał, że dla tych samych powodów, dla których wybrałem 6 lat temu „Świat Młodych", dziś zaprowadzę syna na amerykański film „Przez Góry Skaliste".

Z całą obłudą tego gestu przymknę oczy na wraże miazmaty burżuazyjnej moralności ukryte wcale niegłęboko pod warstwą intrygi. Po co jadą dzieci do stanu Oregon? Po spadek, po spadek. A czy prawa moralne można łamać? Można, można, o ile to nam posłuży do realizacji wielkiego celu, jeśli np. oszukując w kartach przyjaciel szuler może wygrać od wstrętnych bandytów potrzebne nam konie. A jacy są Indianie? Szlachetni, ale głupi itd. W końcu szuler jednak moralnie się odrodzi, cel zostanie osiągnięty, moralność za wiele na tym nie ucierpi, a ile przygód mrożących krew w żyłach przeżyją dzieci przy okazji – ho, ho. A to niedźwiedź zaatakuje, a to wilki całą sforą otoczą ognisko, a to puma skoczy na jeźdźca, malowniczo strącając go ze skały wprost do rzeki, zbytnio go zresztą przy tym nie kalecząc, itd.

A tak między nami, dorosłymi: warto odetchnąć wreszcie od tych rozpaczliwych ekranowych dramatów dziecięcych, które się ostatnio rozmnożyły, gdzie w kółko umierają bądź rozwodzą się rodzice, dorośli nic nie rozmieniają, a dzieci cierpią za niewinność. Osobiście dość już mam tych szalenie zaangażowanych po słusznej stronie filmów dziecięcych z tezą, na których wysiedzieć trudno, wyjść nie wypada, a i pomóc sprawie nie bardzo można.

CZESŁAW DONDZIŁŁO

Czas pokaże

Sylwester Chęciński znany jest z tego, iż lubi zmieniać tematy (choć do niektórych wraca) i przerzucać się z jednego gatunku do drugiego. „Roman i Magda" znów wykracza poza dotychczasowe ramy, tematyczne i stylowe, twórczości reżysera. Te różnice odczuwa się nawet w drobnych szczegółach, nie mówiąc już o bohaterach, moralnym przesłaniu, atmosferze.

Najczarniejsze z „czarnej fali" – tak określił pisarstwo scenarzysty filmu, Ireneusza Iredyńskiego – Maciej Łukaszewicz. Kontrowersyjna twórczość Iredyńskiego, szokująca przeciętnego czytelnika brutalnością i seksem, ma chyba tyluż przeciwników, co zwolenników. Autor „Jasełek-moderne", „Człowieka epoki" i „Żegnaj, Judaszu" od kilkunastu lat współpracuje z kinematografią. Efektem są jednak, niestety, filmy przeciętne, żeby nie powiedzieć słabe. Na usprawiedliwienie należy dodać,iż Iredyński-scenarzysta nie miał szczęścia do reżyserów, którzy po swojemu i dość powierzchownie interpretowali jego propozycje. Dopiero Jerzemu Sztwiertni udało się w telewizyjnym filmie – o dość długim, zaskakującym tytule „Niedziela pewnego małżeństwa w mieście przemysłowym średniej wielkości" – oddać obsesyjnie powracający w twórczości Iredyńskiego problem bohaterów torturowanych przez codzienne, pozbawione wartości życie. Ten motyw jeszcze raz powróci w „Romanie i Magdzie".

Sylwester Chęciński i Ireneusz Iredyński: trudno o dwie bardziej różne pod względem zainteresowań i artystycznych przekonań indywidualności. Chęcińskiego ciekawią przemiany obyczajowe i społeczne polskiej wsi, korzyści wynikające z postępu. Iredyński bez przerwy przypomina o kosztach psychicznych i moralnych, które płaci jednostka za rozwój – cywilizacyjny, obyczajowy; awans społeczny jest tu tylko i wyłącznie karierą. Z nałożenia się tych dwóch tak zdecydowanie odmiennych punktów widzenia mogłyby narodzić się nowe pytania i nowe tematy. Ale nie doszło do konfrontacji: z nie znanych powodów Chęciński ustąpił, jakby chciał się zanurzyć w świecie Iredyńskiego, wśród bohaterów wzajemnie się torturujących, walczących ze sobą, doprowadzających do zagłady. Każde uczucie przemienia się w swój negatyw, każda miłość w nienawiść. Życie jest nieustannym cierpieniem. W „Romanie i Magdzie" mamy też do czynienia z taką właśnie jednowymiarową koncepcją życia ludzkiego.

W filmie Chęcińskiego wiele elemer · tego świata zostało przejaskraw· ıych, niektóre nawet nabierają cech karykatury. Pewne wątki nieprawdopodobne i przerysowania sytuacji potraktować możemy jako licentia poetica. Uprawdopodobnia je również dramaturgiczny pretekst umożliwiający przeprowadzenie moralnej wiwisekcji bohaterów. Na tej parze małżeńskiej nie pozostaje sucha nitka. Bo jest to właśnie małżeńska para, a nie małżeństwo. Romana i Magdę łączy tylko wspólne mieszkanie i wspólne łoże. Nic więcej. Prawdziwe uczucia, jeżeli kiedyś istniały – w co można wątpić – już dawno wygasły. Trzymają się razem, trochę z przyzwyczajenia, trochę dla wygody, a przede wszystkim ze strachu. Bo mimo pozorów Roman nie jest mocnym człowiekiem. Anonimy grożące mu śmiercią wywlekły na wierzch jego strach, jego słabości. Okazuje się, że nie może porozumieć się nie tylko z żoną, ale również z rodzicami, że jest sam, nie ma przyjaciół. Ma też na sumieniu kilka świństw, które zrobił i które, jeśli zostaną przypomniane, mogą go niepokoić. Ta samotność, brak jakiegokolwiek oparcia zapewne spowodowały, iż udaje mocnego człowieka. Ale w sytuacji wyimaginowanego zagrożenia uderza pierwszy. To uderzenie prowadzące do tragicznego wypadku ujawnia jego słabość.

Magda jest w gruncie rzeczy taka sama jak Roman. Wspomnienia ujawniają całą ograniczoność jej życia emocjonalnego, powierzchowność jej aktów rozpaczy. Romanowi i Magdzie wydaje się, że tylko oni są nieszczęśliwym małżeństwem. Ale gdyby przyjrzeć się małżeństwom kolegów i koleżanek, okazałoby się, że pod pozorami szczęścia kryją się – taka jest filozofia Iredyńskiego – same kłamstwa i oszustwa. Takie jest życie rodziców Romana i takie zapewne Majki, koleżanki Magdy.

Ireneusz Iredyński napisał znakomite dialogi. Jest przecież twórcą świetnych słuchowisk radiowych. Jędrnemu językowi tych dialogów, mieniących się czarnym humorem i okrucieństwem, ulegli reżyser i aktorzy tak dalece, że one, a nie obrazy, decydują o charakterze filmu. Niestety, słowa prowadzą do zbyt wielu niepotrzebnych kropek nad i. Jedynie nieżyjący już Mieczysław Pawlikowski, w najlepszej w filmie roli ojca Romana, pokazał, z jakim ironicznym dystansem należy podchodzić do słów Iredyńskiego. W nieustannej zgrywie, szokowaniu, pomawianiu wszystkich o wszystko szuka azylu przed dolegliwościami codziennej egzystencji. Ten – jak się okazuje – rozpustny staruszek jest jedynym jasnym punktem w świecie filmu.

Niewątpliwą zaletą „Romana i Magdy" jest nienaganny warsztat reżyserski. Każdy epizod, każda sytuacja jest wyrazista, dokładnie spuentowana. Niektóre retrospekcje z wyczuciem osadzono w realiach czasów już historycznych; choćby wątek Weroniki, pokazany w kawiarni „W–Z" i na schodach ruchomych. To były ulubione miejsca spotkań młodzieży, również studenckiej, w latach pięćdziesiątych.

Natomiast zastrzeżenia budzi struktura dramaturgiczna: pokazywanie wydarzeń najpierw z perspektywy Romana, potem Magdy. Sposób narracji zastosowany kilkanaście lat temu w „Życiu małżeńskim" André Cayatte'a nie wnosi nowych elementów do studium o niedobranym małżeństwie. Nie służy uwypukleniu charakterów, nie jest świadectwem odmiennej wrażliwości. Może dlatego, iż w gruncie rzeczy Magda nie różni się wiele od swojego męża. Tymczasem opowiadanie najpierw życiorysu mężczyzny, a potem kobiety prowadzi do dramaturgicznego załamania się filmu: tragiczny wypadek, którego sprawcą jest Roman, oglądamy w połowie seansu.

Zapewne „Roman i Magda" podzieli zwolenników twórczości reżysera. Za dużo w tym filmie Iredyńskiego, za mało Chęcińskiego. A może to tylko „próbny balon" przed nową zmianą zainteresowań? Czas pokaże.

BOGDAN ZAGROBA

ROMAN I MAGDA. Reżyseria: Sylwester Chęciński. Wykonawcy: Andrzej Seweryn, Marzena Trybała, Dorota Stalińska, Wiesława Mazurkiewicz, Mieczysław Pawlikowski i inni. Polska, 1978

W bieżącym roku kinematografia radziecka obchodzi swoje sześćdziesięciolecie. Przypominamy dziś dorobek jednego z najwybitniejszych jej twórców – Fryderyka Ermlera.

W R

Kiedy w 1923 roku Fryderyk Ermler rozpoczynał pracę w kinematografii miał już, mimo młodego wieku – spory bagaż życiowych doświadczeń. Przyszedł do sztuki jako polityczny działacz i bojownik rewolucji. I sztuka stała się dla niego polem rewolucyjnego działania. Każdy jego film był odpowiedzią artysty na aktualne, podstawowe problemy współczesności nurtujące społeczeństwo. „Przy wyborze tematu – pisał Ermler – zawsze kierowałem się dążeniem, aby nie tylko wyrazić swój czas, ale i być wśród tych, którzy decydują o losach narodu".

Rozpoczynali wtedy swą drogę w sztuce Siergiej Eisenstein, Grigorij Kozincew, Leonid Trauberg. Jak później napisał Ermler – wszyscy oni przyszli do kinematografii „przebudować ją od podstaw, jak najszybciej i jak najgłośniej określić swoje pozycje". Ermler stworzył eksperymentalne studio filmowe „KEM" i w jego manifeście przeciwstawił sztukę plakatu filmowego „ostrego jak miecz, szybkiego jak pocisk" przedrewolucyjnym tradycjom filmu psychologicznego. Tak rodziło się pragnienie oddania talentu w służbę „atakującej klasy"; tak zaczynały się jeszcze nieśmiałe poszukiwania drogi umożliwiającej zajęcie się w filmach problemami społecznymi, sprawami interesującymi ogół. „My, młodzi – wspominał Ermler – mieliśmy jedno pragnienie: robić swoje własne filmy i znaleźć dla nich nowy język filmowy. Nie wszyscy wtedy rozumieliśmy, że to właśnie Eisenstein obudził w nas zainteresowanie nową kinematografią. Zaskakiwało nas wszystko w jego filmach".

W 1925 roku Fryderyk Ermler zrealizował swój pierwszy duży film „Dzieci burzy" poświęcony komsomolcom wojny domowej. Był to temat bliski reżyserowi i wielu wykonawcom, film stał się więc jednym z pierwszych udanych dzieł o rosyjskiej młodzieży rewolucyjnej. Ale choć wyróżniał się poszukiwaniami formalnymi, fascynacją chwytami kina amerykańskiego, zdjęciami w manierze Kozincewa i Trauberga, nie był tylko naśladownictwem. „Realizując swój pierwszy film – pisał Ermler – wiedziałem, że temat jest inny, ale forma przejęta z oglądanych przeze mnie filmów przygodowych. Tymczasem trudny i wyrazisty materiał naszej rzeczywistości, a i moje własne wyczucie prawdy artystycznej kierowały mnie w stronę głębszego realizmu".

Filmy „Wykolejeni" i „Dom wśród zasp" wyróżniało poszukiwanie bohatera, odkrywanie własnego tematu. Mówiły one o ludziach zwyczajnych, nie wyróżniających się, skrywających swe uczucia i sądy, którzy jednak włączają się w ogólną walkę o odnowę świata, w walkę, którą wtedy, w drugiej połowie lat dwudziestych, w poezji tak wspaniale prowadził Majakowski. Film „Wykolejeni" ukazywał codzienne życie piotrogrodzkiego „dna" początku lat dwudziestych, historię życia i odrodzenia zdeklasowanego inteligenta Wadki i wiejskiej dziewczyny Katki, jeszcze nieświadomie dążącej do tego, by stanąć w jednym szeregu z budowniczymi nowego życia.

Jeszcze nie znając dokładnie systemu Stanisławskiego Ermler po omac-

„Szczątek imperium"

YTMIE PRZEMIAN

Fryderyk Ermler

ku dochodził do jednego z najważniejszych twierdzeń wielkiego mistrza sceny – „reżyser powinien roztopić się w aktorze". Takim aktorem stał się dla Ermlera Fiodor Nikitin. A w tym okresie w kinematografii występowały silne tendencje do pomniejszania roli aktora. Eisenstein stworzył nowy typ kina reżyserskiego, opartego na montażu, gdzie uwagę zwracało się nie na aktora, a na typ. W montażu, w dynamice filmu, w skrócie perspektywicznym widziano podstawowe środki wyrazu filmowego. Ermler natomiast jeszcze nie w pełni świadomie, dążył do rozwiązania zadań artystycznych opierając się na zdolnościach aktora. Fiodor Nikitin zagrał w 4 filmach Ermlera. Były to role bardzo różne; zdeklasowany inteligent („Wykolejeni"), postarzały kompozytor („Dom wśród zasp"), głuchoniemy („Paryski szewc"), żołnierz I wojny światowej („Szczątek imperium"). W każdą z tych postaci Fiodor Nikitin wcielał się w pełni, tworząc za każdym razem nowy, artystycznie zamknięty obraz.

Film „Dom wśród zasp" opowiadał o muzyku, który zrozumiał, że jego talent potrzebny jest rewolucyjnemu narodowi. Bohaterowie wczesnych filmów Ermlera to żywi ludzie tych dni, przeszli na ekran z gęsto zaludnionych przedmieść, szukali swego miejsca w życiu, które wtargnęło do ich domów, na ich ulice, w ich świadomość.

„W filmie »Paryski szewc« – wspominał Ermler – próbowałem postawić przed młodzieżą z całą ostrością problem moralny. Wiele usłyszałem nagan, było wiele dyskusji, w pewnym okresie zatrzymano nawet scenariusz. Film wyszedł ostry, publicystyczny, nie pozostawił widza obojętnym, wywołał dyskusję". Problematyka tego filmu była bliska wierszom Majakowskiego, a strona wizualna wykazywała pokrewieństwo z rewolucyjną sztuką malarską tych lat. Film bardzo ostro ukazywał życie prowincjonalnego miasta, wszystko w nim było w najwyższym stopniu prawdziwe. I dzisiaj, patrząc na obyczajowe szkice w „Paryskim szewcu" – przerwa obiadowa w fabryce, wspólna zabawa, sala w której ma się odbyć zebranie komsomolskie, plakaty na ścianach i charakterystyczne hasła – można sobie doskonale wyobrazić atmosferę tamtych lat. Największą zaś wartością filmu była gra Fiodora Nikitina w roli Kiriła Rudenki.

„Paryski szewc" był jednym z pierwszych filmów reżysera, który nie ustrzegł się niedociągnięć. „Jeśli patrzeć na ten film z pozycji dnia dzisiejszego – mówił Ermler – wyda się on eklektyczny. Niedawno czytałem nawet, że niektórzy krytycy dostrzegają w »Paryskim szewcu« poetykę naturalizmu. Był i naturalizm. Były i inne wady. Fascynowały mnie wtedy metafory, słowa. Wydawało mi się, że dokonałem wielkiego odkrycia. Dzisiaj jednak nie tworzyłbym tak naiwnych »montażowych zdań«. W tamtych latach były to nieśmiałe poszukiwania, ale i one wywołały spory. »Paryski szewc« kończył okres mojego dzieciństwa w kinematografii".

Następnie Fryderyk Ermler rozpoczął realizację filmu „Szczątek imperium" (Człowiek, który stracił pamięć). „Jak wielu innych nurtował mnie problem – kto jest właścicielem, gospodarzem w naszym kraju. Toczyły się walki z opozycją, dyskutowano o drogach odbudowy kraju i chciałem znaleźć obrazowe przedstawienie myśli: gospodarzem jest naród – my wszyscy". Poprzez zmiany w psychice, światopoglądzie podoficera Filimonowa reżyser chciał pokazać światu gigantyczne przemiany, które nastąpiły w kraju.

„Jekaterina Winogradska przyniosła nowy scenariusz – historię człowieka, który stracił pamięć. Ten scenariusz stał się pretekstem do uwidocznienia tego, co ludzi radzieckich przestało zdumiewać, nie zadziwiało, tego, co zrobiliśmy przez 10 lat, a co naprawdę godne jest zachwytu. I dzisiaj myślę, że mieliśmy słuszność pokazując to wszystko z punktu widzenia człowieka, który stracił pamięć. To, do czego myśmy się już przyzwyczaili, jemu wydawało się niezwykłe". W filmie jest wiele znakomicie zrealizowanych scen. Jedną z najbardziej interesujących jest chwila, w której Filimonow odzyskuje pamięć. Fiodor Nikitin zagrał to wspaniale. Ale kapitalny jest tu także montaż. Filimonow gorączkowo obraca rączkę maszyny do szycia, rzuca się na podłogę w pogoni za toczącą się szpulką, która w jego oczach przekształca się w karabin maszynowy na kółkach. I w tym ciągu skojarzeń chory Filimonow odzyskuje pamięć. Tak, już w niemym kinie Ermler dążył do stworzenia monologu wewnętrznego, do przekazania skomplikowanych przeżyć bohatera. Pod koniec filmu, zagubiony, niczego nie rozumiejący Filimonow, jakby przygnieciony ogromem nowej rzeczywistości, pyta: „kto jest gospodarzem?". I w odpowiedzi na ekranie pojawia się las robotniczych rąk – ręce piekarza i tokarza, zwrotniczego i telegrafisty. Ręce człowieka pracy – gospodarza, właściciela kraju. Waga problematyki filmu, siła oddziaływania były tak wielkie, że seanse „Szczątku imperium" w robotniczych dzielnicach Europy Zachodniej często kończyły się śpiewem „Międzynarodówki".

„Dojrzałość artystyczną – pisał Ermler – osiągnąłem z chwilą pojawienia się dźwięku – nowego potężnego składnika sztuki kina. Przyjąłem kino dźwiękowe – szczególnie możliwość używania słowa – bez zastrzeżeń. Gotów byłem natychmiast, od zaraz, badać siłę pełnej ekspresji ostrej, żywej mowy ludzkiej, bogactwa jej intonacji. Oczywiście gest, ruchy człowieka na ekranie, wyrazistość zewnętrzna, chwyty montażu dalej były ważne. Dobrze to rozumiałem i właśnie dlatego wkrótce realizowałem już tylko »mówione« filmy publicystyczne".

W 1932 roku wraz z Siergiejem Jutkiewiczem realizuje Ermler film „Turbina 50 000", poświęcony mieszkańcom Leningradu, pionierom socjalistycznego współzawodnictwa, zarazem film o kształtowaniu nowego, socjalistycznego stosunku do pracy. Dwóch artystów, dwóch reżyserów różniących się stylem potrafiło jednak stworzyć film stylistycznie jednolity, była to naprawdę twórcza współpraca. Jutkiewicza bardziej interesował montaż, metaforyczny język, rytm filmu, Ermlera natomiast charaktery ludzkie, wewnętrzny świat bohaterów. Jak niegdyś ważny był dla niego stan psychiczny bohaterów granych w niemych filmach przez Nikitina, tak teraz ogromną rolę odegrała historia moralnego odrodzenia starego majstra Babczenki.

„Turbina 50 000" wyraziście i przekonywająco umacniała realistyczną linię rozwoju radzieckiej sztuki filmowej. Po raz pierwszy film opowiedział o entuzjazmie klasy robotniczej, o przodownikach pracy, o bohaterstwie narodu radzieckiego w walce o wypełnienie planów pierwszej pięciolatki. Główny bohater filmu, stary robociarz Babczenko, stał się tak popularny, że brygady przystępując do współzawodnictwa pracy obiecywały okazać się godnymi noszenia miana Brygady im. Siemiona Babczenki.

Kolejny film Ermlera „Chłopi", zdobył I nagrodę na międzynarodowym festiwalu filmowym w Moskwie w 1935 roku i został nagrodzony „Srebrnym Pucharem Hollywood".

Natomiast bohaterem „Wielkiego obywatela" – następnego filmu Ermlera – był bojownik i działacz partyjny Szachow, człowiek żarliwy i nieustępliwy, dobry i życzliwy. Postać Szachowa była i pozostanie jednym z najpiękniejszych portretów komunistów w radzieckiej sztuce filmowej, przede wszystkim dlatego, że udało się tu ukazać obywatelską postawę bohatera w połączeniu z zadziwiająco wnikliwą analizą jego świadomości i psychiki.

Wiele filmów powstało w ZSRR w latach drugiej wojny światowej, ale niewiele osiągnęło taki stopień uogólnienia, taką wierność w oddaniu ducha epoki, taką siłę agitacyjną, jak wprowadzony na ekrany w 1943 roku film „Ona broni ojczyzny". Pełna pasji i patriotyzmu opowieść ukazała bohaterstwo prostych ludzi, źródła heroizmu ludowych mścicieli walczących z faszystowską okupacją. Film nie schodził z frontowych ekranów, a w listach żołnierzy do odtwórczyni głównej roli Wiery Mareckiej powtarzają się słowa: „Uskrzydliliście naszą nienawiść". „Ten film jest prosty i surowy, tak jak proste i surowe jest opowiedziane w nim życie" – pisała „Prawda".

Pod koniec wojny realizowany był „Wielki przełom", film stanowiący świadectwo rozwoju dążności artysty do ukazywania mechanizmów duchowego życia bohaterów, który wzbogacił kino radzieckie o wiele odkryć.

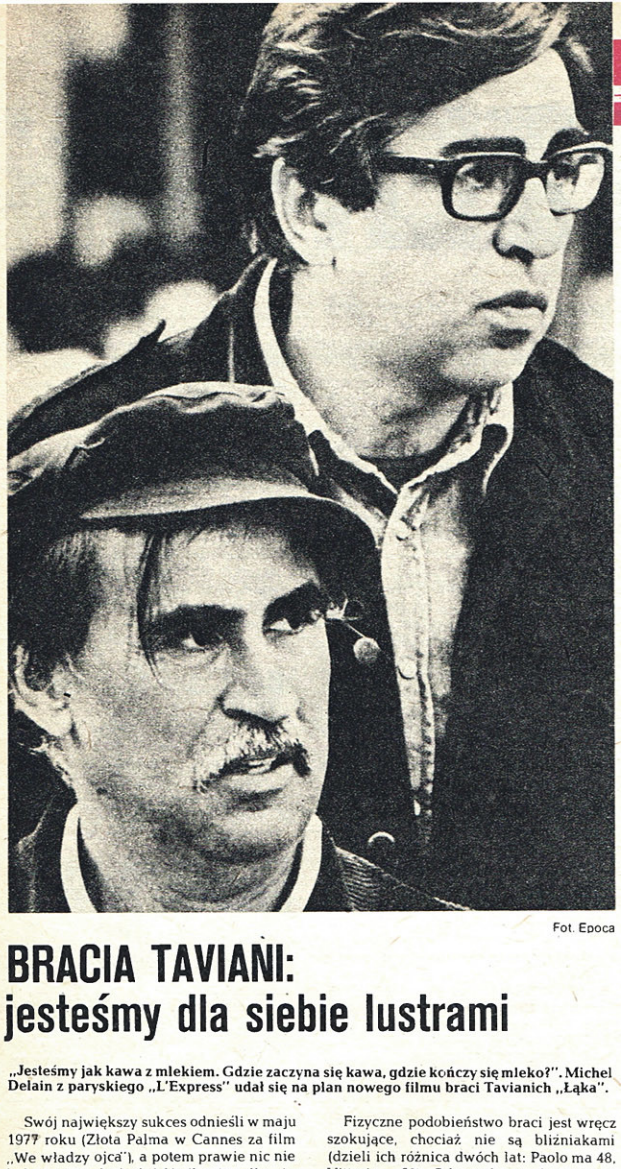
W latach powojennych kontynuując poszukiwania nowych dróg rozwoju publicystyki artystycznej Ermler obraca się ku historii i zaczyna pracować nad nowym gatunkiem sztuki filmowej, którą nazwał fabularyzowanym dokumentem. „Wydaje mi się, że w sztuce nic nie działa mocniej niż fakt – pisał Ermler. Po telewizyjnej projekcji filmu »Z Nowego Jorku do Jasnej Polany« widzowie w licznych listach potwierdzili moje przekonanie o sile dokumentu w sztuce. I... przestałem reżyserować filmy fabularne". Autentyczni uczestnicy wydarzeń, pożółkłe dokumenty, fragmenty starej kroniki filmowej... I słowo... To bohaterowie i środki wyrazu filmu mówiącego o losach dwóch robotników, którzy wyemigrowali w 1908 do Ameryki („Z Nowego Jorku do Jasnej Polany"), i drugiego – o upadku caratu i krachu ideowym białej emigracji i rosyjskiej kontrrewolucji („Przed sądem historii").

Całe swoje życie, całą twórczość poświęcił Fryderyk Ermler poszukiwaniom w sztuce: od najwcześniejszych, jeszcze nie dojrzałych, lecz nowatorskich eksperymentów pierwszych lat, do ostatnich filmów, z których każdy był odkryciem artystycznym.

IRINA RATIANI

„Wykolejeni"

„Wielki obywatel"



Fot. Epoca

BRACIA TAVIANI: jesteśmy dla siebie lustrami

„Jesteśmy jak kawa z mlekiem. Gdzie zaczyna się kawa, gdzie kończy się mleko?". Michel Delain z paryskiego „L'Express" udał się na plan nowego filmu braci Tavianich „Łąka".

Swój największy sukces odnieśli w maju 1977 roku (Złota Palma w Cannes za film „We władzy ojca"), a potem prawie nic nie było o nich słychać. Mówiło się tylko, że Paolo i Vittorio Taviani zrezygnowali z realizacji filmu „Marks". Przygotowywał się do tego tematu tuż przed śmiercią Roberto Rossellini. – *To sukcesja zbyt ciężka, sprawa zbyt delikatna* – twierdzili. Później było milczenie, teraz znów można ich spotkać. Mają już swój nowy film „w pudełkach", kończą montaż „Łąki". Jedną z głównych ról gra 25-letnia Isabella Rossellini, córka Roberto Rosselliniego i Ingrid Bergman.

Fizyczne podobieństwo braci jest wręcz szokujące, chociaż nie są bliźniakami (dzieli ich różnica dwóch lat: Paolo ma 48, Vittorio – 50). Od trzydziestu lat pracują razem. Zaczynali swą karierę u Jorisa Ivensa. Później przyszły samodzielne filmy: „Święty Michał miał koguta", „Allonsanfan" i wreszcie „We władzy ojca". Identyczny wzrost i okulary w rogowej oprawie. Ręce w kieszeniach lub skrzyżowane na piersiach. Gesty i słowa jednego uzupełniają to, co mówi drugi. Kiedy jeden wyciąga papierosa, drugi go zapala. Kiedy jeden szuka jakiegoś określenia i brakuje mu słowa, drugi je znajduje. Po pewnym czasie dostrzega się, że Vittorio ma wąsy i nosi błękitny kaszkiet, natomiast Paolo upodobał sobie beret i jest gładko ogolony. Ale to wszystko. Zresztą pracownicy ekipy technicznej i aktorzy, aby uniknąć pomyłek, znaleźli rozwiązanie: do obu braci zwracają się per „Paolovittorio" lub „Taviani". Zaakceptowali to, tworzą przecież duet. Mówi Vittorio: – *Kiedy po raz pierwszy pojawiliśmy się na planie, ekipa patrzyła na nas ze zdziwieniem zmieszanym z nieufnością.* Paolo dodaje: – *Ale pod koniec realizacji zapomniano, że jest nas dwóch.*

Bo ta osmoza trwa także na planie. Vittorio ze scenariuszem w ręku wyjaśnia szczegóły roli Isabelli Rossellini. Jej skupiona, gładka twarz przypomina twarz jej matki, gdy grała „Joannę d'Arc". – *„Łąka"* – mówi Vittorio – *to nie tylko historia miłości, opowieść o kobiecie, która musi dokonać wyboru między dwoma mężczyznami. To także sposób na pokazanie, jak ta dziewczyna, bezrobotna absolwentka antropologii, i jej przyjaciele – skromny urzędnik kochający ziemię i aplikant sądowy darzący miłością tylko kino – jak ci wszyscy ludzie nie mogą wybrać sobie drogi życiowej, jakiej pragną. Nie chcą pogodzić się z zasadą konkurencji i ryzyka, zasadą gry proponowanej im przez starsze pokolenie.*

Paolo stoi niedaleko, ale zdaje się niczego nie słyszeć. To właśnie on, gdy nadejdzie właściwy moment, nakręci spontanicznie scenę. I to on da następujący komentarz do „Łąki": – *To miejsce kojarzące się ze szczęściem, pod palącymi promieniami słońca i wobec inwazji owadów stanie się przerażające, oznaczać będzie rozkład,* a Vittorio wykrzyknie: *Kamera!*

Lata młodzieńcze spędzili w Toskanii, piękno jej pejzażu ciągle jest żywe w ich pamięci. Zadają sobie pytanie, na które próbują także odpowiedzieć w „Łące": – *Czy możliwe jest przywrócenie równowagi między Historią a Naturą?*

We wszystkich swych filmach analizują związki jednostki ze zbiorowością. Ale nie chcą o tym mówić, są nieufni wobec etykietek. Uważają, że – *film stara się coś uchwycić i rodzi następny film.*

Jeżeli chodzi o metody pracy, są bardziej wylewni: – *To pomieszanie naszych neuroz i naszych przewidzeń. Inicjatywa czy je sfilmować, czy też nie to kwestia natychmiastowej decyzji. W czasie montażu nie wiemy już, który z nas co nakręcił. Gdy piszemy, jeden hamuje majaczenia drugiego. Wyobrażamy sobie, że śpiewamy w chórze i to przekreśla dzielące nas różnice. Staliśmy się dla siebie lustrami.*

Oczy błyszczą za okularami. – *W naszym przypadku najlepiej byłoby się powołać na kawę z mlekiem. Gdzie zaczyna się kawa, a gdzie kończy mleko?*

– A jeżeli pewnego dnia zechcą Panowie pracować osobno?

Nagle robią się obaj bardzo smutni.

TYLKO MARLENA

Film nosi tytuł „Tylko żigolak" (Just a Gigolo) i chociaż zapowiadany był z dużym szumem, przemyka się dziś przez ekrany bez rozgłosu. Reklamę zawdzięcza występowi Marleny Dietrich, legendarnej gwiazdy kina, która zdecydowała się nawet zaśpiewać. Jej obecność na ekranie (choć w niewielkim epizodzie) jest powodem dla którego film przyciąga publiczność. Marlena wciąż potrafi ekscytować, mimo że przekroczyła już 70 rok życia. Reszta wydaje się tylko kopią słynnego „Kabaretu". Ten sam okres historii: lata dwudzieste, początki faszyzmu w Niemczech, chaos ekonomiczny – i te same, niestety, schematy. David Hemmings, reżyser filmu i wykonawca (zresztą znakomity) jednej z ról, ratuje się brechtowskimi songami, nie umiejąc odtworzyć prawdziwie specyficznej atmosfery tego okresu. Bohaterem filmu jest młody pruski oficer von Przygodski (David Bowie), który trafił do okopów akurat w momencie, kiedy ogłoszono zawieszenie broni. Ranny

Marlena Dietrich w filmie „Tylko żigolak"

Marie France Pisier, Isabelle Huppert, Pascal Greggory i Isabelle Adjani

Fot. Cinéma Français

SIOSTRY

Dzieje trzech sióstr Brontë są fascynującą legendą literacką. Zaskoczyły Anglię połowy XIX wieku powieściami, w których kłębią się mroczne namiętności i wieje zimny wicher wrzosowisk. Charlotte jest autorką „Dziwnych losów Jane Eyre", Emily – „Wichrowych wzgórz". Anne – „Lokatora Wildfell Hall". Przynajmniej dwie pierwsze są nadal czytane, często filmowane. To arcydzieła romantycznej prozy.

Francuski reżyser André Techine, znany nam jako autor osobliwego filmu „Barroco", realizuje opowieść o życiu sióstr Brontë i ich brata, nieudanego artysty Branwel-

la, którego kochały, ale nie pot ustrzec przed alkoholizmem i przedw ną śmiercią. Role główne powierzył ser znakomitym aktorkom: Isabelle A ni, Marie-France Pisier i Isabelle Hup Brata gra Pascal Greggory. Akcja rozpoczyna się w roku 1850, kiedy życiu pozostała tylko Charlotte, cies się sławą, bezpieczna u boku męża treścią dramatycznego obrazu są wspomnienia o latach spędzonych molnym domu na wrzosowiskach, bez ki, pod okiem surowego i nie rozumie go swoich utalentowanych dzieci pas To Branwell jest ośrodkiem uwagi. P ca pracę na kolei, chce malować, pije. tecznie rujnuje go nieszczęśliwa miło pani Robinson, w której domu zajmuj wychowaniem dzieci. Nie ma odwagi uciec, cierpi z powodu swej słab Umrze przedwcześnie, w chwili, kiedy siostry zyskają sławę, uchylając tajem

ostatniej chyba eksplozji, odzyskuje przy-
mność we francuskim szpitalu. Reszta to farsa
rudem utrzymująca się w granicach dobrego
aku. Wyrzucony z Francji, kiedy wychodzi
jaw,kim jest, przekonuje się, że jego pruski
m przeżywa degrengoladę: ojciec milcze-
em demonstruje sprzeciw wobec niemieckiej
ęski, matka zmuszona jest pracować w łaźni
eckiej. Bohater biernie poddaje się okoliczno-
ściom i trafia w końcu do gangu żigolaków
owadzonego przez demoniczną baronową
larlena Dietrich), która wynajmuje ich boga-
n starym jędzom. Jak stwierdza jeden z bry-
skich recenzentów:

– *Daje nam się do zrozumienia, że gotowość
spełniania tego rodzaju usług jest znamie-
em czasu i rodzajem protestu. Hemmings nie
st zdecydowany, jakiego rodzaju film robi.
baretową farsę czy gorzki obraz polityczny?
oralitet czy ostrzeżenie przed groźbą faszyz-
u rodzącego się w atmosferze powszechnego
zprzężenia moralnego? Film dzieli się na 33
eny, co niewątpliwie ma głębsze uzasadnie-
e: w roku 1933 Hitler został kanclerzem. Ale
całości film wywołuje co najwyżej uśmiech
żenowania. Aż szkoda, że właśnie takim ob-
zem Marlena Dietrich żegna się zapewne
ekranem.*

Fot. Sunday Times

Fot. Première

Nastassja Kinski

Znana jest bardziej ze zdjęć niż z filmów, w których grała nie tak dawno jeszcze niewielkie epizody. Ale „Córka" Alberto Lattuady, wyświetlana właśnie na ekranach francuskich, to prezentacja nowej, utalentowanej aktorki u boku Marcello Mastroianniego. Premiera następnego – „Tessy" Romana Polańskiego – ma się odbyć na tegorocznym festiwalu w Cannes.

pseudonimów, pod którym ukazały się ich książki. Charlotte wspomina także przykre lata pobytu w Belgii, gdzie wraz z Emily przebywała w szkole pana Hegera. Kochała się w tym starszym od siebie mężczyźnie, ale po powrocie do Anglii nigdy nie otrzymała od niego listu. Kiedy pisane w plebanii w długie zimowe noce powieści ukazały się w Londynie i odniosły sukces, Charlotte i Anne zdecydowały się zdradzić swoje autorstwo. Emily, tajemnicza i zamknięta w sobie, odmówiła. Nękała ją już choroba płuc, podobnie jak Anne. Obie wkrótce umarły, pozostawiając Charlotte, dla której życie stało się ucieczką przed bolesnymi wspomnieniami.

André Techine napisał scenariusz filmu już w r. 1971, wraz z amerykańską autorką Marilyn Goldin. Nie zdobył jednak funduszy na jego realizację. Angielski temat nie podobał się francuskiej komisji. Zrealizował filmy „Pamiątka z Francji" i „Barroco", a następnie przystąpił do pracy nad nową wersją scenariusza „Sióstr Brontë", tym razem z Pascalem Bonitzerem. W wywiadzie dla „Cinéma Français" mówi:

– Pracowałem nad scenariuszem filmu Liliane de Kermadec „Aloise". Zebrałem w Szwajcarii dokumentację na temat szpitali psychiatrycznych. Liliane wykorzystała ten materiał po swojemu, tworząc wybitny, osobisty film, z którym nie miałem już wiele wspólnego. „Pamiątka z Francji" przyniosła mi sukces i możliwości; wykorzystałem je dla realizacji „Barroco". Chciałem zmienić gatunek, wejść w świat fantazji. Było to trudne. W czasie zdjęć przekroczyłem budżet, co dodatkowo skomplikowało sprawę realizacji „Sióstr Brontë". Postanowiłem teraz za wszelką cenę utrzymać się w wyznaczonych ramach.

● **W jaki sposób pisze Pan scenariusze?**

– Odcinkami. Nigdy nie patrzę na całość, nie zakładam rozwoju akcji, nie znam punktu dotarcia. Najtrudniejsze jest dla mnie znalezienie końca. Fabuła nigdy nie rozwija się po linii prostej. Dla mnie są to wieczne meandry wokół zasadniczego tematu.

● **Jest Pan jednym z nielicznych reżyserów francuskich, którzy zwracają się ku przeszłości...**

– Nie chcę ograniczać się do filmów historycznych. Interesuje mnie coś pośredniego między obrazem historycznym a swobodną fikcją, może nawet tradycyjny film przygodowy, pod warunkiem, że będzie w nim coś irrealnego.

● **Przywiązuje Pan wielką wagę do sposobu narracji...**

– To mnie najbardziej ciekawi. Trzeba opowiedzieć historię, niewiele więcej pozostaje potem do zrobienia. Nawet „Ulisses" Joyce'a jest opowieścią, nie jednej wprawdzie, ale kilku historii. To oscylowanie między fabułami wydaje mi się bardzo pociągające. Teraz opowiadam dzieje czterech osób, pełne rozczarowań – dzieje ludzi, którzy uczą się, jak żyć. Rezygnuję z ozdób, staram się zachować największą prostotę. Ale kino ma dla mnie coś z magii. Chcę robić filmy, które rzucają na ludzi czar podobny do snu.

● **Co Pana zainteresowało w historii sióstr Brontë?**

– Nie jestem ich wielkim admiratorem. Niektóre z ich książek po prostu mnie nudzą. Ale ciekawi mnie ich życie, jego wyjątkowość, jego ekstremalna oryginalność. Tak samo fascynuje mnie życie Prousta. Istnieje w nim tragiczny związek ze sztuką.

● **W Pana filmie nie obejrzymy sióstr przy pisaniu.**

– To nie jest dokument. Jeśli trzeba wybierać między faktem historycznym i wyobraźnią, daję pierwszeństwo wyobraźni. Wielu biografów wątpi na przykład w miłość Branwella do zamężnej kobiety ale ukazałem ten wątek, rezygnując z nudnej rzeczywistości. Jest tu wiele cytatów z książek sióstr Brontë, trzeba je jednak znać bardzo dobrze, aby to odkryć. Nie chciałem przypominać faktów z życia sióstr, lecz wyrazić ich charaktery, pokazać,jak żyły i cierpiały, w co wierzyły. Wybrałem aktorki, które znam i cenię. Isabelle Huppert (Anna) zachowała świeżość dzieciństwa, Marie-France Pisier grała we wszystkich moich filmach i z ciekawością powierzyłem jej rolę purytańskiej, cierpiącej Charlotte. Isabelle Adjani poznałem dobrze w czasie realizacji „Barroco", wydała mi się idealna do roli Emily. Pracuję także niemal z tą samą ekipą co poprzednio. A moją szkołą były klasyczne filmy Mizoguchiego, Dreyera, Eisensteina, Fritza Langa, także Viscontiego i Antonioniego. Uwielbiam Bressona i Renoira, ale nie inspirują mnie; nie potrafię wykorzystać ich przykładu.

● **Czy muzyka jest ważna w Pana filmie?**

– Nie jestem miłośnikiem muzyki, ale interesuje mnie efekt,jaki muzyka wnosi do filmu, podkreślając pewne elementy. Wiele w tym względzie nauczył mnie Godard.

● **Pana plany?**

– Myślę o filmie przygodowym, który będzie rozgrywał się w Afryce, na skraju pustyni, filmie brutalnym i surowym. A Roland Barthes pisze dla mnie scenariusz o Proustie.

Nowe kino japońskie

Po wielkiej modernizacji

„Matka Mariko", reż. Mariko Miyagi

Karnety na przegląd „Nowe kino japońskie" w „Iluzjonie" Filmoteki Polskiej zostały wykupione na dwa tygodnie przed ogłoszeniem programu. A sądząc po wianuszku chętnych przed kinem zainteresowanych było znacznie więcej, mimo że wśród reżyserów jedyną znaczącą postacią była... wybitna aktorka Sachiko Hidari. Po dwóch, trzech projekcjach tłum jednak zmalał, a na sali także robiło się coraz luźniej.

O kryzysie kina japońskiego wywołanym przede wszystkim ekspansją telewizji dysponującej kolorem i siedmioma kanałami mówi się od kilku lat. Gospodarczy boom sprawił, iż nawet wielkie wytwórnie filmowe lokowały kapitały poza kinematografią. Gwałtownie zmniejszyła się liczba kin, a także produkowanych dla nich filmów. Rynek kinowy zdominował niewybredny i ograniczony w swoich zainteresowaniach widz młodzieżowy. Uznano za najlepszy interes gangsterów yakuza, mistrzów szabli, nieobliczalnych terrorystów w popularnych tanich i standardowych filmach doprawionych erotyzmem, przemocą i naturalistycznym okrucieństwem. Presji takich upodobań ulegają też niezależne wytwórnie, które z większą niż dawniej rezerwą podchodzą do artystycznych prób. Nieliczne wyjątki w rodzaju „Dziś żyć, umrzeć jutro" i „Życie Chikuzana" Kaneto Shindo, który dysponuje własną wytwórnią Kindai Eiga Kyokai, tylko potwierdzają narastającą z roku na rok tendencję. Nic więc dziwnego, że najwybitniejsi twórcy pauzują po kilka lat, a jeśli już pracują, to za granicą.

Próbkę aktualnych możliwości ambitniejszej części młodego japońskiego kina zawdzięczamy staraniom Filmoteki Polskiej. Kolekcja filmów, które zdaniem krytyka Akira Shimazu, sekretarza generalnego japońskiej filmoteki, najlepiej reprezentują to „nowe kino", objechała już kilka krajów Europy Zachodniej: do Warszawy filmy dotarły bezpośrednio po paryskich pokazach. Nie jest to więc zestaw okazjonalny, przygotowany na jedną imprezę. A jako taki – mimo iż nie zawierał utworów wybitnych, a nawet bardzo dobrych – zasługuje na baczniejszą uwagę.

Mówiąc językiem sportowym – jest to reprezentacja przyszłości. Wśród sześciu filmów dwa to próby debiutantów: jednym z nich – rzecz nowa w japońskim kinie – jest kobieta, wybitna aktorka Sachiko Hidari. Wśród reżyserów pojawiła się druga aktorka Mariko Miyagi, która ma na koncie dwa filmy, przecież ten rodzaj twórczości traktuje po amatorsku. Pozostałe filmy są dziełem dwóch reżyserów – Kazuo Kurokiego i Yasuzo Masumury, którzy debiutowali w latach sześćdziesiątych.

Tylko jeden film odwołuje się do przeszłości, do tradycyjnej, surowej moralności. Od kilkunastu lat maleje liczba filmów historycznych, jakby Japończycy zaprzestali szukania w przeszłości inspiracji i miary dla współczesnego życia. „Podwójne samobójstwo w Sonezaki" Yasuzo Masumury to nowa, nieco stylistycznie i muzycznie uwspółcześniona wersja klasycznej sztuki teatru kabuki najwybitniejszego japońskiego dramaturga Monzaemona Chikamatsu. Nie jest to tylko kostiumowa historia miłosna, mimo że uczucia całkowicie określają postępowanie i charaktery bohaterów. Konflikt między wielkimi uczuciami a obowiązkiem prowadzi do tragedii.

Takie „podwójne samobójstwa" zdarzają się i dzisiaj. Na nadmorskiej plaży znaleziono dwa ciała, kobiety i mężczyzny, połączone rytualnym węzłem. On był technikiem w jednej z japońskich elektrowni atomowych, ona dziewczyną lekkich obyczajów. Tak zaczyna się „Zagubiona miłość" Kazuo Kurokiego. Co łączyło tę parę? Jakie były przyczyny takiej desperacji? Śledztwo prowadzone przez „opiekuna" dziewczyny z Tokio ujawnia skandal. Podwójne morderstwo pomóc miało w zatuszowaniu tra-

gicznej awarii w atomowej elektrowni, która mogła wywołać nieobliczalne skutki. Oskarżenie obejmuje przedstawicieli nauki: profesor atomistyki uzasadnia zmowę milczenia patriotycznymi racjami, koniecznością szybkiego rozwoju atomowych źródeł energii, od nich bowiem zależy pomyślność kraju. Film nie ogranicza się tylko do krytyki koncepcji szybkiego rozwoju gospodarczego. Podważa zaufanie do podstawowych instytucji, systemu władzy, prasy, związków zawodowych, prawa, a nawet nauki. Zerwanie z tradycją oznacza brak jakichkolwiek hamulców moralnych. Ale retoryczna symbolika zastępuje rzetelną analizę negatywnych zjawisk. A w połączeniu z konwencją amerykańskiego filmu gangsterskiego jeszcze bardziej zamazuje się obraz prawdziwych problemów. Typowy film zrealizowany pod młodzieżową zbuntowaną widownię.

Znacznie ciekawsza była „Rozgrzewka", drugi film Kurokiego, również adresowany do młodego widza. Jest w nim mimo drapieżnego naturalizmu szlachetny ton. Przypomina Japonię z połowy lat pięćdziesiątych, a więc przed wielką modernizacją. Młody Tadeo z nadmorskiej wioski pracuje w kantorze banku kredytowego, a marzy o wyjeździe do Tokio, o pisaniu scenariuszy filmowych. Film ma wyraźnie antyburbanistyczny charakter. Tokio, o którym marzy Tadeo, deprawuje, niszczy charaktery. Tylko wieś zapewnia ład, spokój, pełny rozwój. Humor, z jakim podawane są rodzajowe obserwacje, nadaje filmowi szerszy wymiar.

Po dwudziestu pięciu latach pracy znakomita aktorka Sachiko Hidari, bohaterka filmów „Kobieta-owad" Shohei Imamury oraz „Ona i on" Susumu Haniego, stanęła po drugiej stronie kamery. Filmowi „Daleka droga", realizowanemu przy współpracy związku zawodowego kolejarzy, poświęciła dwa lata. Pierwsze zdjęcia rozpoczęto w drugiej połowie roku 1975, na kilka miesięcy przed likwidacją ostatnich parowozów na należących do najnowocześniejszych i najszybszych na świecie japońskich kolejach. Historia trzydziestu lat życia robotnika kolejowego widziana jest oczyma jego żony granej przez Sachiko Hidari. I tu najtrudniejszy okres przypada na lata wielkiej modernizacji. Ichizo jest zaskoczony, kiedy pracę jego i jego kolegów przy konserwacji i remontach torów bezbłędnie wykonują zautomatyzowane kombajny. Czuje się zagrożony: za późno już na naukę, a bez dodatkowej wiedzy trudno obsługiwać nowoczesne urządzenia. Na dodatek sąsiad, również jak on robotnik na torach, stracił nogę. Poczucie krzywdy i buntu skłania Ichizo do przystąpienia do działalności związkowej, ale nie ratuje go to przed poczuciem bezradności. Sake, awantury po pijanemu przynoszą chwilową ulgę, po której ogarnia go jeszcze większy wstyd, topiony w następnych dawkach alkoholu. Pomoc żony ratuje go przed alkoholizmem. Ichizo kieruje „dzikim" strajkiem urządzonym przez niezależną, zbuntowaną organizację związkową, tym samym przekreślając swoje szanse na zasłużony awans. W filmie rzetelnie oddającym prawdziwy ciężar życia nie zabrakło optymistycznych akcentów uzasadniających cierpienia, wyrzeczenia i poświęcenia, zarówno w perspektywie indywidualnej jak i zbiorowej. Syn mimo otrzymania lepszego wykształcenia niż ojciec pragnie zostać robotnikiem kolejowym. Ichizo z dumą jedzie najszybszą linią kolejową Japonii, do powstania której przyczynił się i on swą pracą.

Inny typ zainteresowań, choć podobną wrażliwość, reprezentuje Mariko Miyagi. Założyła ona dom opieki nad upośledzonymi dziećmi, ofiarami choroby Heinego Medina i wypadków samochodowych. Cztery lata temu nakręciła już jeden film o tym domu – „Ballada o jedwabnym drzewie". W drugim „Matka Mariko" jeszcze raz wraca do tego domu, do swoich wychowanków i do samej siebie. Nie ograniczyła się do reżyserii, napisania scenariusza i piosenek, skomponowania muzyki. Gra też główną rolę, opiekunki, nauczycielki, matki, a nawet – żeby wywołać nastrój – śpiewa własne piosenki o naiwnej, sentymentalnej symbolice, w której dominują ptaki, gwiazdy, morskie fale... Ta wielorakość funkcji zaciążyła nad filmem, przesłodzonym, nastrojowym, niewiele mówiącym o tragicznym losie dzieci. Na ogół widzowie ulegają emocjonalnemu szantażowi. Umieszczenie tego filmu, przypominającego próby amatorów zdanych na własne siły, w reprezentacyjnym zestawie może zapowiadać nową falę sentymentalizmu w kinie japońskim.

Coraz większe powodzenie nie tylko wśród publiczności, ale i twórców mają komedie, które do niedawna były rzadkością. Na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, a więc w chudych dla kina czasach, furorę robiły komedie wytwórni Shochiku, a zwłaszcza cykl „Życie mężczyzny jest pełne trosk" Yoji Yamady. Bohater uosabiał cechy przeciętnego Japończyka, który nie uległ gorączce, gwałtowności i pośpiechowi współczesnego życia. Mimo iż interesy idą mu nie najlepiej, nie rezygnuje z uroków życia, swoich przyzwyczajeń, a także śpieszy z pomocą innym. Parodią stylu, a raczej klimatu, tych filmów jest komedia „Ekspres pomarańczowego szlaku", debiut 25-letniego Kazuki Omori. Para staruszków po siedemdziesiątce wędruje z północy na południe samochodami pochodzącymi z kradzieży. Nobliwa para uprawia ten proceder z wdziękiem, wykorzystując szacunek młodych dla ludzi starszych. „Pomagając innym szkodzisz sobie" – powtarzają bohaterowie filmu za Jonathanem Peachumem z „Opery za trzy grosze" Bertolta Brechta. Niestety, niewielkie doświadczenie debiutanta, który do tej pory realizował filmy reklamowe, odbiło się na artystycznym kształcie filmu rozpadającego się na epizody i skecze. A i praca z aktorami pozostawia wiele do życzenia.

Przegląd zawiódł młodym twórcom daleko do poziomu mistrzów. Nowe kino japońskie okazało się ciekawe jako materiał analityczny z innego kręgu kulturalnego, jednak nie jako spektakle.

BOGDAN ZAGROBA

„Daleka droga", reż. Sachiko Hidari

W poszukiwaniu sojuszników

Ruch studyjny nie ma dzisiaj „wielkiej prasy", a przecież w połowie lat sześćdziesiątych idea placówek studyjnych fascynowała entuzjastów X Muzy, rozlegało się powszechne wołanie o zapewnienie im odpowiednich warunków działania.

Niewiele z tych postulatów zostało spełnionych. Kina studyjne wciąż rozlicza się według kryteriów ekonomicznych. Nikt nie buduje też wymarzonych „salonów sztuki filmowej". Nie rozwiązane przez kilkanaście lat problemy nabierają historycznej patyny. Próbuje się z nimi uporać kolejne pokolenie działaczy. Jednocześnie niemal cały kraj pokrył się siecią placówek studyjnych i ten rozwój spowodował nowe trudności.

Już dzisiaj istnieje potrzeba znalezienia odpowiedniego mecenasa działalności studyjnej na terenie każdego województwa. Można nawet zaryzykować hipotezę: im bardziej rozwijać się będzie sieć placówek studyjnych, tym większego znaczenia nabierać zaczną problemy organizacji pracy. W placówkach wiodących, zlokalizowanych w metropoliach wojewódzkich, organizuje się spotkania z ludźmi filmu. Tutaj najczęściej prelegenci wygłaszają prelekcje; tutaj tworzy się dobra tradycja organizowania zbiorowych seansów dla szkół i zakładów pracy. W głębokim terenie OPRF-y nie są w stanie finansować systematycznie każdej placówki. W konsekwencji odtwarza się tu po prostu prelekcje z taśmy magnetofonowej. Jest to konieczność obiektywna. Nie zawsze działają rady artystyczne, nie prowadzi się szerokiej działalności popularyzatorskiej. Jak ją prowadzić, skoro nie ma dotacji, a kierownicy kin często nie posiadają odpowiedniego przygotowania do pracy kulturalno-oświatowej?

Korzystnym wyjściem z sytuacji byłoby może powierzenie patronatu merytorycznego nad działalnością studyjną wojewódzkim i rejonowym domom kultury. Jak historia ruchu studyjnego wskazuje, nieliczne tylko placówki współpracują z nimi w sposób systematyczny.

Za podjęciem tej decyzji przemawia kilka argumentów. Funkcjonująca w większości placówek terenowych formuła „prelekcja z taśmy magnetofonowej + projekcja" wytworzyła ogromny dystans między widownią i organizatorami. Nie wpływa też korzystnie na lokalne inicjatywy, no bo skoro jest jakieś słowo wstępne, to po co zabiegać o tworzenie własnego środowiska popularyzatorów?

A przecież właśnie w placówkach studyjnych mogłyby odbywać się spotkania, wystawy nowości książkowych, aukcje plakatu filmowego, trybunały wyobraźni itp. Te działania na rzecz ruchu studyjnego mogą podjąć domy kultury. Tu bowiem pracują ludzie, którzy mają odpowiednie przygotowanie z zakresu metodyki pracy kulturalno-oświatowej.

Domom kultury warto by również powierzyć kierowanie pracą rad artystycznych. Z doświadczeń dotychczasowych wynika, że aktyw filmowy chętniej gromadzi się wokół placówek kulturalnych niż przy przedsiębiorstwach. Rejonowe domy kultury podlegają merytorycznie WDK-om. Można więc zorganizować określony system sterowania działalnością w skali całego województwa.

W miarę rozwoju sieci placówek studyjnych rysuje się też ostro problem zapewnienia dotacji na działalność popularyzatorską. I w tym przypadku poważną pomocą mogą służyć domy kultury i współpracujący z nimi kontrahenci ruchu kulturalnego.

Problemy te wymagają jednak jasnego określenia funkcji domów kultury wobec ruchu studyjnego.

Czas także inaczej spojrzeć na sytuację aktywu filmowego z tzw. głębokiego terenu. Nie będzie chyba zbytniej przesady w twierdzeniu, że jest to najmniej widoczna grupa działaczy kulturalnych w kraju. Dorobek ich nie jest tak efektowny jak tych, którzy pracują na rzecz krzewienia ruchu muzycznego lub teatralnego. Klęski i sukcesy popularyzatorów filmu nie budzą specjalnego zainteresowania władz kulturalnych. Rzadko doceniani, wegetują gdzieś na marginesie społecznego ruchu kulturalnego.

Jedną z form pomocy dla nich mogłoby być powołanie zaocznego, podyplomowego studium filmoznawczego. Tak zdobywają kwalifikacje pracownicy muzeów i bibliotek.

Kilkanaście lat temu ruch studyjny miał do rozwiązania problemy repertuaru i modernizacji kin. Dzisiaj staje on wobec konieczności szukania sojuszników wspierających go merytorycznie i finansowo. Musi także rozwiązać zagadnienie kształcenia kadr i zintensyfikować formy opieki nad partnerującymi mu działaczami. Ruch ten odpowiednio zreformowany może spowodować w przyszłości powstawanie specjalistycznych placówek upowszechniania filmu w wielu środowiskach. Otwiera się przed nim bowiem nowy etap, w którym o sukcesach decydować będą równorzędnie: dobry repertuar, umiejętność koordynacji zadań i podział kompetencji pomiędzy poszczególnymi kontrahentami.

LIDIA ORLIKOWSKA

Polityka dla wszystkich

JAN OLSZEWSKI

KORESPONDENCJA WŁASNA

Na świecie odbywa się co roku około stu festiwali filmowych. Każdy broni swej odrębności, każdy stara się zachować swą własną formułę programową. Festiwal w Rotterdamie takiej oficjalnej formuły nie posiada – jego nazwa brzmi lakonicznie: Film International. Gdyby jednak uwzględnić stan faktyczny, nazwa powinna brzmieć: festiwal konfrontacji, polemik i dyskusji. Może nawet: festiwal młodych kinomanów.

Dyrektor festiwalu Hubert Bals mówi o sobie: „Jestem entuzjastą kina, ale także trochę sadystą. Uczestnikom festiwalu staram się zapewnić tyle atrakcji, by nie mieli chwili spoczynku". I rzeczywiście. W tegorocznym programie pokazano 57 filmów pełnometrażowych i 25 średniometrażowych. To dużo, zważywszy, że festiwal trwa 10 dni. Poza tym była jeszcze impreza towarzysząca, choć formalnie niezależna: przegląd produkcji holenderskiej. Wreszcie trzeba pamiętać, że projekcje filmowe nie są jedyną atrakcją „Internationalu". Równie ważne są dyskusje, spotkania z twórcami. W efekcie jest to impreza jedyna w swoim rodzaju: w szarym budynku przy Gouvernestraat od rana do późnej nocy kłębi się tłum młodzieży biorącej żywy udział w festiwalu.

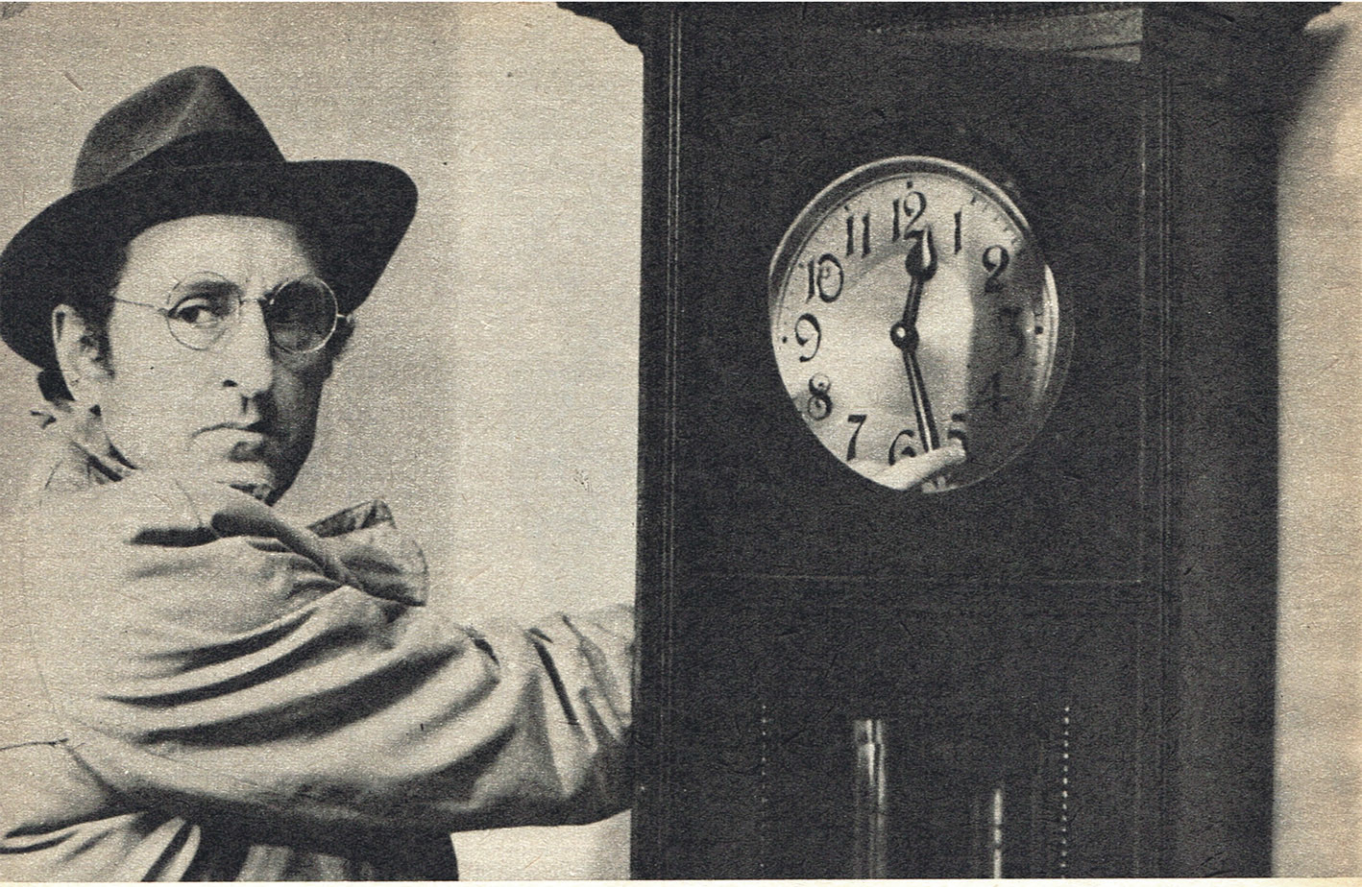
Program „Internationalu" układany jest na zasadzie mozaiki – przedstawia różne tendencje. Chodzi o to, by całość dawała pewien obraz syntetyczny, upoważniający do formułowania generalnych wniosków na temat sytuacji współczesnego kina. W roku bieżącym zobaczyliśmy kilka pozycji rozrywkowych, będących przedmiotem międzynarodowego kultu kinomanów. Zobaczyliśmy filmy awangardowe, a także społeczne, obyczajowe, psychologiczne. Wreszcie filmy, które w różnym stopniu i z różnych względów zasługiwały na określenie „kino polityczne". Ta ostatnia grupa była bodajże najliczniejsza. Festiwal w Rotterdamie stał się przeglądem kina politycznego, jego siły i jego słabości.

Pozornie nic się nie zmieniło: kino polityczne nadal istnieje, nadal istnieją wszystkie jego gatunki i odmiany. Nadal powstają filmy publicystyczno-dokumentalne, nawiązujące do aktualnych wydarzeń politycznych. W Rotterdamie zobaczyliśmy film holenderski „Nikaragua – wrzesień 1978" Franka Diamanda, reportaż o wojnie domowej w Nikaragui. Zobaczyliśmy 65-minutowy francuski film „Czarny przypływ i czerwona wściekłość", przejmujący dokument o klęsce ekologicznej spowodowanej przez katastrofę tankowca „Amoco Cadiz" w marcu ubiegłego roku. Był nawet dokument publicystyczny o realizacji filmu: grupa Holendrów przedstawiła półgodzinny film „Nosferatu, symfonia grozy i zjawisk niepojętych"; bohaterem jest Werner Herzog realizujący swą wersję „Nosferatu" w Holandii i mający kłopoty z władzami.

Nadal powstają filmy fabularne, których treść ma ilustrować pewną tezę polityczną. Nadal też pewne kręgi problemowe i rejony geopolityczne cieszą się szczególnym zainteresowaniem realizatorów. Zobaczyliśmy filmy o walce w Chile, o sytuacji w RFN, o imigracji politycznej i zarobkowej. I filmy poruszające tematykę kobiecą.

Trzeba jednak odnotować pewne zjawisko nowe. Oto tradycyjne kino polityczne, w którym fabuła jest ścisle

„Siłą mężczyzn jest cierpliwość kobiet" Cristiny Perincioli



„Kobieta naprzeciwko" Hansa Noevera

podporządkowana tezie, które zatem wyżej od ambicji poznawczych czy artystycznych stawia doraźny cel publicystyczny – ten typ kina budzi dziś niedosyt. Może to nie wina filmów, może to reakcja na zbyt długo utrzymującą się modę. Jest faktem, że uproszczenia tych filmów – niegdyś akceptowane jako zło konieczne – dziś coraz częściej irytują.

W Rotterdamie było kilka pozycji tego typu. Przykład: „Z daleka widzę ten kraj" Christiana Ziewera, film o emigrantach chilijskich mieszkających w RFN. Główny bohater, Araya, traci pracę z racji swych lewicowych przekonań. Ktoś wysuwa projekt, by załoga fabryki przystąpiła do strajku protestacyjnego, jednakże większość bagatelizuje sprawę. Syn bohatera, Lucho, zostaje w tym samym czasie porzucony przez dziewczynę – Niemkę, a następnie pobity przez jej dawnego narzeczonego. Te niepowodzenia rodzinne konfrontowane są z wydarzeniami politycznymi: imigranci oglądają w telewizji reportaż z wizyty Straussa w Chile. Myśl przewodnia filmu: system demokratyczny w RFN nie funkcjonuje należycie, skoro imigranci nie mogą liczyć na opiekę władz. Jak słusznie powiedział Christian Ziewer – jest to film nie o problemach imigrantów, lecz o politycznych problemach mieszkańców RFN.

Film jest właśnie taki, jakie bywają zazwyczaj filmy polityczne: ukazuje skrótowo pewną sytuację, komentuje ją ostro i gniewnie. Ale jej nie analizuje. Wyobcowanie imigrantów wynika zazwyczaj nie tylko z przyczyn politycznych, dużą rolę odgrywają także względy obyczajowe, kulturowe. I właśnie ten krąg spraw zostaje w filmie praktycznie pominięty. Wydaje się, że reżyser potraktował swych bohaterów instrumentalnie; trochę jak papierek lakmusowy, za pomocą którego wykrywa się określone procesy chemiczne.

W gruncie rzeczy podobne refleksje budzi słynny już dziś film zachodnioniemiecki „Nóż w głowie". Bohaterem jest młody naukowiec Hoffmann, przypadkowo postrzelony przez policjanta podczas obławy. Rana jest ciężka, okres rekonwalescencji trwa wiele tygodni, Hoffmann jest inwigilowany przez policję, grozi mu więzienie.

Od samego początku świat ukazany przez reżysera Hauffa zbudowany jest na zasadzie podziału dychotomicznego. Z jednej strony są przyjaciele Hoffmanna – ci, którzy go bronią: żona, jej znajomi – młodzi działacze ultralewicy, adwokaci, liberałowie. Z drugiej strony są zjednoczone moce zachodnioniemieckiego „establishmentu": policja, sądy, hierarchia świata naukowego. Ci pierwsi są dobrzy, ci drudzy źli; reżyser dokonuje w ten sposób pewnego generalnego osądu społeczeństwa zachodnioniemieckiego. Ale w miarę rozwoju akcji okazuje się, że ten jednoznaczny podział jest zawodny. Pani Hoffmann jest nielojalna wobec męża, jej przyjaciele goszyści wykorzystują aferę, by zbić na niej kapitał polityczny. „Sprawa Hoffmanna" traci związek z samą ofiarą, zaczyna żyć własnym życiem. Wydawałoby się, że Reinhard Hauff pozwoli jej rozwijać się zgodnie z jej własną logiką. Że pokaże, jak zbrodnicza pomyłka policji staje się przedmiotem politycznych przetargów. Jednakże w finale przychodzi nieoczekiwany zwrot: Hoffmann odnajdzie policjanta, który go postrzelił i zemści się na nim z wyraźnie sadystycznym upodobaniem. Jest to psychodrama niby z „Nędznych psów". Ale sprawa najciekawsza – problem korupcji politycznej – gdzieś się tutaj gubi.

Wreszcie filmy poświęcone kwestii kobiecej: one budziły bodajże najwięcej zastrzeżeń. Było ich pięć, może sześć. Wszystkie powtarzały tę samą myśl przewodnią: kobiety są ofiarami norm społecznych wymyślonych przez mężczyzn; te normy nie pozwalają im rozwinąć osobowości. W niektórych wypadkach odautorska teza schodziła na plan dalszy: tak było w filmie zachodnioniemieckim „Namiętności Eryki". Ula Stöckl opowiadała historię przyjaźni dwu kobiet o odmiennych charakterach, odmiennych temperamentach. Subtelność analizy psychologicznej szła tam w parze z powściągliwością odautorskiej argumentacji. Ale już w drugim filmie Uli Stöckl pojawiał się inny ton. „Kobieta z poczuciem odpowiedzialności" to studium dziewczyny ukształtowanej przez owe wzorce moralne, które – podobno – czynią z kobiety uległą niewolnicę mężczyzn. Bohaterka filmu stara się wzorowo spełniać wszystkie swoje obowiązki wobec społeczeństwa. Jest idealną opiekunką dzieci w zamożnym domu mieszczańskim; po nieszczęśliwej przygodzie miłosnej w Paryżu wraca do RFN, wychodzi za mąż, stara się sprostać zadaniom gospodyni, żony i matki. Przygnieciona obowiązkami popada w chorobę umysłową.

Jeszcze ostrzejszy w wymowie jest zachodnioniemiecki film Cristiny Perincioli „Siłą mężczyzn jest cierpliwość kobiet". Tutaj kobieta jest dosłownie katowana przez swego męża. Szuka pomocy w sądzie, w różnych instytucjach społecznych – na próżno; we wszystkich urzędach obowiązuje męska skala wartości. Wreszcie nawiązuje kontakt z ruchem samoobrony kobiet. Ma to znaczyć: kobiety muszą być solidarne, dopiero wtedy obronią się przed despotyzmem mężczyzn. Ale czy rzeczywiście znaczy? Historia opowiedziana przez Cristinę Perincioli jest tak prosta, tak bardzo wyprana z wszelkich podtekstów psychologicznych, obyczajowych i społecznych, że aż trudno w nią uwierzyć. Nie ma tu nic, co wykraczałoby poza doraźną publicystykę.

Prostota filmów „kobiecych" sprawiła, że bardzo łatwo było je zanegować; wystarczyło, by na ekranie zamiast męża-sadysty pojawił się mąż-altruista. Przypadek (zresztą czy był to rzeczywiście przypadek?) sprawił, że w Rotterdamie było kilka takich filmów. Pokazywały one, że kobiety stanowią w życiu mężczyzn wartość przez nikogo nie kwestionowaną. Przykład: „Kobieta naprzeciwko", film zachodnioniemiecki Hansa Noevera, z Franciszkiem Pieczką w roli głównej. Jest to historia mężczyzny w średnim wieku, żonatego ze znacznie młodszą kobietą. Mąż podejrzewa zdradę, jego podejrzliwość przeradza się w obsesję. Przedstawia swą żonę atrakcyjnemu młodzieńcowi, następnie pozoruje wyjazd służbowy, by śledzić przebieg zaaranżowanej przez siebie znajomości. Przekonawszy się o zdradzie – zabija kochanka, po czym oddaje się w ręce policji. Żona wychodzi z przygody bez szwanku: jest równie piękna, równie nieprzenikniona jak na początku.

Chyba najcelniejsza polemika z twórczością feministek zawarta była w filmie Agnieszki Holland „Coś za

ciąg dalszy na str. 22

Reżyser Jerzy Domaradzki i operator Ryszard Lenczewski

Pod powierzchnią

O filmie „Bestia" rozmawiamy z reżyserem JERZYM DOMARADZKIM

● „Bestia" jest filmem na motywach „Diabła" Lwa Tołstoja. Po doświadczeniach „Obrazków z życia", „Zdjęć próbnych" i „Długiej nocy poślubnej" na debiut pełnometrażowy wybrał więc Pan temat uniwersalny, ponadczasowy, rozgrywający się w realiach przeszłości. Czy to brak zaufania do własnych obserwacji i refleksji o współczesności?

– Po tych próbach wiedziałem, że mogę i potrafię zrobić film fabularny. Tę gotowość psychiczną musiałem wykorzystać, nie mogłem odwlekać momentu ponownego znalezienia się na planie filmowym. Cała dotychczasowa działalność powinna zaowocować filmem współczesnym. I wtedy okazało się, że własne scenariusze filmów współczesnych są „niemile" widziane. Natomiast na przychylność mogą liczyć ekranizacje sprawdzonych pozycji literackich. Po poszukiwaniach w literaturze polskiej i światowej klasyce odkryłem temat u Tołstoja.

● Modny jest obecnie raczej Dostojewski?

– Chciałem umieścić mój film w Polsce. W moim przekonaniu dylematy bohaterów Dostojewskiego bardzo trudno dostosować do polskich realiów. Lew Tołstoj podejmuje problemy, które łatwiej przenieść na grunt polskiej kultury. Chciałem wykorzystać tylko główny motyw, a nie cały utwór. Z opowiadaniem „Diabeł" zwróciłem się do Władysława Terleckiego, znanego pisarza i scenarzysty.

● W ostatnio wydanym tomie „Opowiadania o miłości" Lwa Tołstoja nowela ta (w tłumaczeniu Marii Leśniewskiej) figuruje pod tytułem „Szatan".

– Ten drugi tytuł wydaje mi się trafniejszy. „Szatan" jest bardziej wieloznaczny, mocniej oddziałuje na wyobraźnię.

● Przesunęli Panowie wydarzenia w czasy nam bliższe; akcja filmu rozgrywa się w przeddzień wybuchu pierwszej wojny światowej.

– Chodziło o to, by dramat Pawła przybliżyć współczesnemu widzowi. Wybuch wojny jest dla mnie cezurą oddzielającą wiek dziewiętnasty od dwudziestego. Oznacza kres tradycyjnych systemów wartości i norm moralnych. Ta perspektywa nadaje drama-

Krystyna Janda i Wojciech Alaborski

Ignacy Machowski i Wojciech Alaborski

towi Pawła większy wymiar. Bałem się, żeby film nie przekształcił się w melodramat o niedobranym małżeństwie, w dodatku z rozbudowanymi uwarunkowaniami społecznymi. Żeby nie była to opowieść o trójkącie; pan dziedzic nie znajdujący zadowolenia we współżyciu z żoną zabawia się z chłopką.

● Czy jednak ta historyczna klamra nie osłabia wymowy osobistego dramatu bohatera. Początek wojny, która okazała się wielką jatką, przesłania tragedię Pawła. Jego dramat musi ustąpić miejsca dramatowi narodów.

– Broniłbym jednak mojej koncepcji, choć teraz, z perspektywy kilku miesięcy, zdaję sobie sprawę, że za mocno rozbudowałem tło, wątki dodatkowe. Na taki a nie inny kształt filmu duży wpływ miały nietypowe warunki realizacji.

● Czy od początku myślał Pan o tym, żeby akcja rozgrywała się w Wielkopolsce?

– Właściwie tak. Jest to najmniej spenetrowana przez literaturę i film część Polski. Tereny Wielkopolski pod zaborem pruskim zwane Wielkim Księstwem Poznańskim miały swój specyficzny charakter. Pewna surowość obyczajów ma uprawdopodobnić dramat Pawła. To racjonalista, człowiek inteligentny, dobry gospodarz, taki, jakich w Wielkopolsce było wielu. Takie jest tło dramatu między kulturą a naturą, pomiędzy tym, co pierwotne, ciemne, nieznane, a tym, do czego dąży jego rozum. Okazuje się, że człowiek nie zna samego siebie, nie wie, co w nim tkwi.

● To raczej współczesne rozumowanie...

– Bo też „Bestia" nie jest spacerkiem w złą, niedobrą lub – jak kto woli – wspaniałą przeszłość. Ten film ma poruszać świadomość współczesnego widza. Zresztą te podziały na tematy współczesne i historyczne traktuję zbyt mechanicznie. Znam wiele filmów rozgrywających się we współczesnych realiach, które obchodzą widza tyle co zeszłoroczny śnieg. A są to filmy historyczne, które współczesnym nie dają spokoju.

Wybrałem temat osadzony w początkach naszego wieku z jeszcze jednego powodu. Pokazując współczesność, ulegamy często duchowi małego realizmu. Istnieje bowiem w polskim kinie głód prawdziwych realiów i sytuacji. W tym dążeniu do odrzucania schematów i odkłamywania rzeczywistości tracimy poczucie artystycznej perspektywy. A przecież chodzi o opowiadanie zawierające nie tylko opis, ale i próbę syntezy. Temat osadzony w przeszłości najlepiej nadaje się do tego rodzaju ćwiczeń. Nie ma świata danego, muszę go stworzyć, wykreować z różnych elementów, rekwizytów, strojów, przyrody i aktorów. Trzeba pamiętać o każdym szczególe, bo zwykłe nagromadzenie elementów z przeszłości nie tworzy automatycznie klimatu lat minionych. Taki typ inscenizacji wymaga innego niż w filmie współczesnym prowadzenia aktorów, innej gry, innej fotografii, która musi być bardziej wystylizowana, niezwykła. W „Zdjęciach próbnych" byłoby to nie do przyjęcia.

Pociągała mnie jeszcze jedna sprawa: poznawanie granic człowieczeństwa. Bestia" jest filmem o tajemnicy, którą zawiera każde ludzkie życie. Nie wszystko w człowieku można poznać, przeniknąć, zrozumieć. Nie wszystkie reakcje da się przewidzieć. Nie zawsze mogą pojąć człowieka jego najbliżsi: żona, matka, mąż, dzieci. Te tajemnice nie dają się wyrazić słowami, muzyką ani też przedstawić samymi obrazami. To można otrzymać z sumy wrażeń płynących z całego filmu. Tak jak istota poezji nie polega na poszczególnych słowach, lecz na ciszy pomiędzy nimi.

● Opowiadanie przeczytałem dopiero po obejrzeniu „Bestii" i bardzo mnie zaskoczyło; nie spodziewałem się, iż autor „Zmartwychwstania" tak odważnie analizuje miłość, prawdziwe zmysłowe opętanie, z którym bohater walczy i od którego nie może się uwolnić.

– Inne opowiadania Tołstoja prowadzą do tego samego, do penetrowania tajemnic duszy ludzkiej. Taka jest na przykład cała „Sonata Kreutzerowska", rozgrywa się w atmosferze duszących wnętrz. A mnie się marzył dramat rozwijający się w sielskim dworku, wtopiony w sielankowy krajobraz. W jego zawiązaniu jest coś naturalnego, przecież chodziło tylko o chwilowe zaspokojenie instynktu. Ale nagle okazuje się, że człowiek nie jest panem swojej natury, samego siebie.

● Eugeniusz Irtieniew, bohater Tołstoja, zadaje się z młodą chłopką przed ślubem. Po zawarciu małżeństwa nie chce wracać do niej, ale nie może obronić się przed pokusą. Na skutek zbiegu okoliczności do zbliżenia jednak nie dochodzi. Tymczasem w filmie mamy regularny trójkąt.

– Wziąłem pod uwagę ogromne przemiany obyczajowe, jakie nastąpiły w dwudziestym wieku. Kto by się dziś przejmował faktem, iż mężczyzna prowadził przedmałżeńskie życie erotyczne. Nikogo też dziś nie zbulwersuje fakt, iż jedna z kobiet jest damą z dworku, a druga chłopką z czworaków. Nie mogłem budować dramatu na nie budzących większych emocji opozycjach. Wprowadziłem nowe wątki, które podkreślają destrukcyjny charakter tej miłości. Paweł nie tylko zdradza żonę, ale samego siebie. Jako głowa rodziny, jako gospodarz, a także – co jest silnie podkreślone – jako patriota. Zmysłowe opętanie ubezwłasnowolnia go, pustoszy jego charakter, odbiera mu wolność, pcha do katastrofy.

● Brakuje mi jednak w filmie sytuacji oddających tę wnikliwie opisaną przez Tołstoja walkę bohatera z samym sobą. Bez walki z samym sobą Paweł staje się antybohaterem, nie współczujemy mu. Mimo znacznych odstępstw od literackiego pierwowzoru w finale wraca Pan do Tołstoja. I to wykorzystując dwie wersje zakończenia.

– Wydaje mi się to logiczne. Ponieważ Paweł nie może opanować samego siebie, a przekroczył wszelkie normy moralne, zabija to, co uważa za przyczynę moralnej i psychicznej katastrofy: bestię, szatana, diabła, jak byśmy to nazwali, który – jak mu się wydaje – siedzi w tej kobiecie. Uwolniony od opętania gotów jest poddać się osądowi ludzkiemu, ponieść karę, bo im ona będzie dotkliwsza, tym większą stworzy szansę odkupienia, odrodzenia. Ale rozpoczęła się wielka wojna i kiedy w ciągu dnia ginie tysiące żołnierzy, nikogo nie obchodzi śmierć prostej chłopki. Dla Eugeniusza samobójstwo było ucieczką przed samym sobą, dla Pawła jest sobie samemu wymierzoną karą.

● Pierwszą wersję opowiadania Lew Tołstoj ukończył w 1888 roku, drugą, o zmienionym zakończeniu, opracował dwadzieścia lat później, w sędziwym wieku, tuż przed śmiercią. Czy na przesunięcie akcentów nie wpłynęła ewolucja poglądów Tołstoja? Ten subtelny znawca ludzkiej psychiki, wielki moralista był w kwestii kobiecej tradycjonalistą. Drugą wersję, zakończoną zabójstwem kochanki, można rozumieć jako obciążenie kobiety odpowiedzialnością za zło, za wszystkie nieszczęścia.

– U Tołstoja jest to kobieta z krwi i kości, bohater nią się interesuje, kilka razy z nią rozmawia. U mnie jest tylko znakiem, istotą wszechobecną, lecz do końca właściwie nieznaną. Nie wypowiada ani jednego słowa. Wystarczyłaby tylko jej fizyczna obecność, bez pokazywania twarzy.

● Tołstoj czytany poprzez Freuda?

– W filmie wspomina się o wiedeńskim psychiatrze. I o Nietzschem. A także o znanym poznańskim przemysłowcu Cegielskim. Ale on należy do kręgu polskich spraw. „Szatan", „diabeł" to pojęcie z arsenału moralności religijnej; „bestia" kojarzy się z moralnością, a raczej amoralnością natury, którą w człowieku odkrywał Freud.

● Dramat zaczyna się w połowie filmu...

– Wiem, wiem. Andrzej Wajda, opiekun artystyczny, powtarza, iż kręcenie filmu najlepiej zaczynać od trzydziestej strony scenariusza. Bowiem zwykle okazuje się, że wstęp był niepotrzebny, że wprowadzić w dramat można dwiema, trzema scenami. W połowie zdjęć zdałem sobie sprawę, że tego „prawdziwego" filmu mam 20 procent, ale było już za późno, żeby to nadrobić. Brak czasu, taśmy, terminy aktorskie. Gdybym mógł zrobić to jeszcze raz, przede wszystkim zagęściłbym atmosferę, ograniczyłbym się do scen wydobywających wnętrza bohaterów. Chciałbym pogrążyć widza w mrocznym śnie, żeby to, co dzieje się z bohaterem filmu, stało się jeszcze bardziej jego udziałem.

Rozmawiał:
LUDWIK TOMA

Izabella Teleżyńska

Ignacy Machowski i Wojciech Alaborski

Krystyna Janda

Książki

O KULTURĘ FILMOWĄ AMATORÓW

Nie zdarzyło mi się dotąd komentować w tej rubryce książek dedykowanych filmowcom amatorom, a to z przyczyny, że traktowały niemal wyłącznie o technice naświetlania i doborze sprzętu. Nie kwestionuję potrzeby praktycznych poradników, bo sięgając po kamerę trzeba znać zarówno sprzęt jak i parametry oświetleniowe, jednakże jednostronność literatury dedykowanej społecznemu ruchowi filmowemu graniczyła z kalectwem. Technika jest w końcu tylko jednym z elementów instruktażu, ważnym, lecz nie najważniejszym. Bez rozbudzonej wrażliwości i rozwiniętego zmysłu estetycznego (tak, cech, które trzeba wyrabiać i doskonalić!) działalność amatorów nie może dać oczekiwanych efektów. Tymczasem tego wątku nasze piśmiennictwo metodyczne skwapliwie unikało: trudno powiedzieć, czy z nieświadomości, czy z bezradności wobec odpowiedzialnej misji.

Tym odważnym, który zdecydował się wstąpić w szranki pierwszy, dość nieoczekiwanie okazał się... Krzysztof Zanussi. Nieoczekiwanie dla tych, którzy nie pamiętają już, że autor „Struktury kryształu" i „Barw ochronnych" sam wystartował jako filmowiec amator (zresztą wespół z Wincentym Roniszem), działał aktywnie w ruchu amatorskim i był prawie „etatowym" jurorem ogólnopolskich konkursów. Wreszcie – że przez parę sezonów (przed dziesięciu laty) dzielił się swymi spostrzeżeniami i radami jako filmowiec profesjonalista z amatorskim stażem, publikując stale felietony na łamach „Fotografii". Z tych właśnie wyselekcjonowanych przez autora tekstów powstał zgrabny tomik „Rozmowy o filmie amatorskim", wydany przez oficynę COMUK-u.

Wprawdzie Krzysztof Zanussi kryguje się we wstępie i tłumaczy w słowie pożegnalnym z ryzykownej decyzji zestawienia niegdysiejszych felietonów, przypisując zarówno inicjatywę jak i argumentację „na tak" edytorowi, jednak zastrzeżenia te przypisać należy przysłowiowej skromności reżysera. Być może „Rozmowy..." nie są pozycją autorską, jaką postawić można obok tomów scenariuszy telewizyjnych i kinowych, przyjętych doskonale, uznanych niemal za wydarzenia, lecz społeczna użyteczność tej książeczki wydaje mi sie nie mniejsza. Rzecz w tym, iż Zanussi stosunkowo najmniej daje rad technicznych i organizacyjnych, a pisząc o rolach scenarzysty, operatora czy reżysera w filmie amatorskim częściej występuje w roli kolegi dzielącego się swoimi przemyśleniami niż instruktora wygłaszającego niepodważalne sądy. I co jeszcze istotniejsze, kładzie nacisk na rozwijanie wrażliwości i kultury, tak wizualnej jak i audialnej, innymi słowy, ogólnej kultury filmowej.

Tomik zaczyna się od ważnej konstatacji: amatorzy nie oglądają filmów, mają małe doświadczenie w analizie estetycznej i formalnej, niedostatecznie uczą się (albo nie uczy się ich) na przykładach dojrzałego kina. Ten rejestr słabości i błędów ruchu amatorskiego (czyniony w trosce o wyrównanie niedostatków i technicznych „wybrzuszeń") okazuje się ogromnie pouczający, także dla czytelników nie zajmujących się filmem twórczo. Zanussi rezygnuje z poradnictwa i instruktażu w tradycyjnym sensie: jak ustawiać kamerę, jak pracować z aktorem czy jak kleić taśmę. Stara się natomiast zachęcić do uważnego patrzenia na otaczający nas świat, ludzi, zdarzenia. Przypomina o najistotniejszej funkcji amatorskiego oczarowania kamerą: wyrażania siebie, swego stosunku do otoczenia, a szerzej – rzeczywistości. W ślad za tym pojawiają się zajmujące uwagi o sztuce obserwowania i utrwalania tych niepowtarzalnych spostrzeżeń, które zdolne są objawić nasze własne „ja", uwagi o niespodziankach niesfornego materiału życia, z jakim zderza się „człowiek z kamerą", czy kapitalne notatki o postawie i charakterze lidera ekipy, reżysera, twórcy.

Sądzę, że czytając „Rozmowy o filmie amatorskim" pasjonaci wąskiej taśmy mogą nauczyć się naprawdę wiele, choć tomik cienki, a uwagi jakby na zbyt abstrakcyjnym często pułapie. Ale to właśnie cały urok tego niespodziewanego spotkania z Krzysztofem Zanussim, z jego osobowością i filmową kulturą. Oczywiście, tak jak talentu, owej kultury realizatorskiej nie sposób nauczyć się drogą lektury najlepszego nawet poradnika. Można jednak zacząć nieco inaczej patrzeć na film amatorski i związane z nim zadania. Niezależnie od trafnych rad praktycznych książka Zanussiego kieruje uwagę ruchu amatorskiego na te rejony życia i zjawisk, w których ma on rzeczywiście szanse w konfrontacji z kinem profesjonalnym, i więcej, gdzie może autentycznie uzasadnić społecznie sens własnego istnienia. To jedna z najlepszych prac, jakie otrzymali u nas entuzjaści-społecznicy.

WOJCIECH WIERZEWSKI

Krzysztof Zanussi: ROZMOWY O FILMIE AMATORSKIM. Wydawnictwa Centralnego Ośrodka Metodyki i Upowszechniania Kultury, Warszawa, 1978

Kino w telewizji

Latarnia Czarnoksięska

Od 8 października 1977 roku, dwa razy w miesiącu, w soboty około godziny siedemnastej, w pierwszym programie tv zjawia się regularnie audycja Naczelnej Redakcji Filmowej, którą prowadzi Aleksander Jackiewicz. Jest to rodzaj gawędy profesora, który komentuje rozmaite zjawiska z dziedziny historii i teorii kina, ilustrując je odpowiednimi fragmentami filmów oraz z pokazywanego na koniec filmu, korespondującego z tematem audycji. I tak np. egzemplifikacją tematu „Ekran i sen" był „Uśmiech nocy" Bergmana, a rzecz o montażu – „Sztuka nożyc i kleju" – została wsparta „Szczątkiem imperium" Ermlera. Gawęda o filmie poetyckim „poszła" wraz z „Testamentem Orfeusza", a „Teatr w filmie" z angielską wersją „Romea i Julii". Niezależnie od tego, ale na zasadzie „lektury uzupełniającej" w II programie emituje się filmy Latarni Czarnoksięskiej, stosownie dobrane do tematów poruszanych w jedynce.

Skąd pomysł audycji, jej podstawowe założenia, cele? Jak zwykle pomysł był prosty, leżał na ulicy i trzeba się było jedynie po niego schylić. Wiadomo nie od dziś, że telewizja filmami i serialami stoi. To one skupiają przy odbiornikach te pod setkę dochodzące procenty widzów (np. „Pogoda dla bogaczy" zbierała ich do 80 procent). Jednak nadając tyle filmów – różnej rangi i wartości (dodajmy na stronie) – telewizja może i powinna proponować widzowi pewne metody ułatwiające poruszanie się pośród tej obfitości. Wypracowała sobie też zresztą wiele sposobów wyróżniania filmów szczególnie ważnych, znaczących w historii kina, doniosłych zarówno ze względów artystycznych, jak i ideowych. To są rozmaite „rubryki" specjalne w rodzaju „Klubu filmowego" czy „Filmoteki arcydzieł". Temu służy stała audycja „W starym kinie" etc. Niemniej prawie aż do pojawienia się „Latarni" wciąż otwarta była sprawa znalezienia właściwej telewizyjnej formy edukacji widza w dziedzinie kodu, języka filmu, zapoznania odbiorcy w miarę metodyczny sposób z ewolucją filmowych środków wyrazu.

Aleksander Jackiewicz, o którym można powiedzieć wszystko, z wyjątkiem tego, że jest nieinteresujący jako wykładowca, w swojej telewizyjnej audycji, noszącej tytuł jego książki złożonej z felietonów publikowanych na łamach „Filmu" w latach 1958/59, zastosował metody dość nietypowe w systemie edukacji. Programowo uciekł od wykładu monograficznego. I słusznie. Telewizja to nie szkółka, a z historią filmu nie można nikogo zapoznawać w porządku chronologicznym. Nuda zabiłaby taką koncepcję. Zaproponowana w „Latarni" formuła gawędy, brulionu luźnych myśli, kojarzących odległe często od siebie zjawiska z dziedziny formy i treści filmowej, impresyjność i – co tu ukrywać – urokliwość osobowości profesora („Złoty Ekran" za rok 1978) skutecznie chronią audycję przed rutyną, przed powielaniem pomysłów. Konkretne fakty historyczne powielekroć opisane w rozmaitych książkach bywają nudne, to dopiero myślenie o nich w rozmaitych kontekstach, powinowactwach, parantelach ożywia historię. „Latarnia" to zapis myślenia o filmie i to myślenia ukierunkowanego nie na przeszłość, tylko na teraźniejszość. Powroty do dawno minionych zjawisk w wersji Jackiewicza zawsze mają odniesienie do współczesności, pokazują wędrówki motywów. Ergo, komentują współczesność, podpowiadają widzowi jedynie sensowną postawę, jaką powinien przyjmować wobec filmu, który ogląda tu i teraz, dają mu do rąk metody poruszania się wśród kilometrów celuloidu, uczą widzieć poszczególne wydarzenia w ich dynamicznej zmienności. Tak rozumiana popularyzacja kultury filmowej, jakże daleka od wszelkiego belfrowania, uczy przede wszystkim rozumnego stosunku do filmu, do sztuki w ogóle, bez popadania w kultowy sentymentalizm rozmaitych hobbistów, ale też bez drapowania się w szatki pseudonaukowego wtajemniczenia. Te chyba walory panaprofesorowych gawęd zdecydowały o przyznaniu mu nagrody za upowszechnianie kultury filmowej przez redakcję miesięcznika „Kino".

A już tak zupełnie prywatnie i na zakończenie: cała nasza filmologia i krytyka filmowa z niewielkimi wyjątkami to pokłosie twórczego prania mózgów i inspiracji Aleksandra Jackiewicza. Z jego Studium Wiedzy o Filmie przy PIS (dziś IS PAN) działającego w latach 1956/57 wywodzą się i Stanisław Janicki, i Hanna Goszczyńska (patrz: „W starym kinie"), Barbara i Leszek Armatysowie (nasi stali autorzy) i Ernest Bryll (telewizyjną rubrykę „W moim kinie" omówimy za dwa tygodnie), i sekretarz naszej redakcji, bardzo wielu innych działających krytyków i dziennikarzy filmowych, a także Jerzy Trunkwalter, który redaguje „Latarnię" od samego początku. Także to pokolenie, do którego należy niżej podpisany, sygnowane nazwiskami Marszałka, Wierzewskiego, Mętraka czy Ochalskiego, zaraziło się bakcylem filmu właśnie za sprawą Aleksandra Jackiewicza, który w pierwszej połowie lat sześćdziesiątych miał wykłady na Uniwersytecie Warszawskim. To chyba bardzo dobrze, że dzięki telewizji krąg inspiracji profesora tak znacznie się powiększył.

CZESŁAW DONDZIŁŁO

Do tematu sportowego Profesor wybrał film „O czymś innym" Very Chytilovej

PRZED CISZĄ

Scenariusz filmu „Przed ciszą" powstał na motywach opowiadań wiejskich Iona Luki Caragiale, z tym, że główne wątki, niektóre postacie i – co nie bez znaczenia – czas akcji wzięte zostały z opowiadania „W czas wojny". Chodzi o wojnę rosyjsko-turecką 1877, stanowiącą jednocześnie wojnę wyzwoleńczą Rumunów. Ion Luca Caragiale (1852–1912) należy do najwybitniejszych przedstawicieli rumuńskiego realizmu krytycznego: temat wiejski, choć w jego twórczości dramatycznej i nowelistycznej zajmuje miejsca niewiele, mieści się również w formule realizmu krytycznego, aczkolwiek dochodzą tu także do głosu motywy fantastyki ludowej. Sądzę, że nie pozostało to bez wpływu na pierwotny zamysł i ostateczny kształt filmu „Przed ciszą", filmu dalekiego od idei ekranizacji króciutkiego opowiadania „W czas wojny", filmu dalekiego także od koncepcji „opowieści" w ogóle.

Więc jest czas wojny i chłopskiej tułaczki w poszukiwaniu pracy i chleba. Swoistym centrum życia wsi jest gospodarstwo oberżysty Stavrake. Wieś jest biedna, oberżysta bogaty, w mocnych konturach rysuje się więc już od początku konflikt klasowy. Czasy niespokojne, gdzieś dalej trwa wojna, w okolicach grasuje banda zbójców. A więc jest już i tło historyczne, i mikroklimat życia wsi. Nieomal w pierwszych kadrach filmu zawiązuje się także wątek romansowy. Żona Stavrake, piękna Ana, kocha jego brata, miejscowego popa Iancou. Młody, przystojny Iancou, duchowny, ale „z diabłem w oku", okazuje się hersztem rabusiów. Część bandy znalazła się w rękach policji. Iancou szuka schronienia w oberży brata, boi się, że zadenuncjują go kompani.

W karczmie na nocleg zatrzymuje się oddział żołnierzy. Iancou korzysta z okazji, zaciąga się do wojska, odchodzi pozostawiając zrozpaczoną Anę. Dość nieoczekiwanie do rangi głównego bohatera filmu urasta teraz Stavrake. On tę miłość Any do swego brata wyczuwał z każdego gestu, słowa i nieuchwytnych spojrzeń. Czuł i widział jej narastającą niechęć do siebie, do tego wszystkiego, czym był i co robił w swojej zaradności, pracowitości i nieustannym pragnieniu pomnażania swego dobra. Ana jest jakby częścią majątku oberżysty; świadom swego prawa własności nie może się pogodzić z jej fizyczną i psychiczną suwerennością i cichą manifestacją tęsknoty do romantycznego popa-rozbójnika-żołnierza. Z frontu wracają żołnierze – obłąkany Dimitr, beznogi kaleka. Z frontu przychodzą wieści od Iancou, ale list pisany do Any oberżysta wrzuca do ognia. Sznur korali dla Any Stavrake rozrywa i rzuca w błoto, pomiędzy bydlęta. Wiadomość o śmierci Iancou niczego nie zmienia. Wolontariusz Iancou Georgesco dla swej działalności żołnierskiej był awansowany ze stopnia na stopień. Zginął jako podporucznik na polu chwały w walce z przeważającymi siłami nieprzyjaciela. Bohater – cudowny i wspaniały – umierał piękniej, niż żył. Legenda takiej śmierci pogłębia jeszcze kryzys Stavrake, który modli się o miłość Any, ale jest już zazdrosny o duchy. Jej się śni bohater, jemu imaginacja podpowiada okrutne sceny upokorzenia wymyślonego przez mężczyznę na nieszczęście drugiego mężczyzny. Mechanizm wyobraźni raz puszczony w ruch nie może się zatrzymać, stanowiąc jakby sam dla siebie źródło napędu i przyspieszenia.

Alexa Visarion, scenarzysta i reżyser „Przed ciszą", zrealizował swój pierwszy film z odwagą, determinacją i zaangażowaniem godnym pojęcia „opera prima". Determinacja i zaangażowanie nie są jednak źródłem pomyłek artystycznych, gdyż reżyser w tym przypadku panuje nad ryzykiem. To jest film zbudowany ze stereotypów, ale takich, jakie się akceptuje, gdyż są głęboko zakorzenione w ludowych tradycjach, w wiecznych mądrych baśniach, w odwiecznych rozważaniach o losie ludzkim, o sprawiedliwości, o walce dobrego ze złem, o biedzie i bogactwie. Z kolei Visarion unika chłopomańskiej pozy bajarza. W warstwie społeczno-politycznej filmu narasta to, co można nazwać procesem rozwoju świadomości społecznej wsi rumuńskiej w momencie rozbudzenia się świadomości narodowej. Wojna wyzwoleńcza, choć toczy się daleko, gdzieś poza kadrem, choć jej skutki tu są widoczne tylko w zawiadomieniach o śmierci i w postaciach błąkających się kalek, ten proces przyspiesza, obala istniejące struktury i hierarchie, wprawdzie tylko na skalę oberży, ale przecież świat kończył się kiedyś za miedzą albo za rzeką.

Oberżysta Stavrake jest czarnym charakterem tylko w pewnym sensie, kieruje się on tu mniej na krwiopijcę, bardziej na nieszczęśnika naznaczonego piętnem upadku od pierwszej wymiany spojrzeń pięknej oberżystki z przystojnym jeźdźcem. Jego klęska jest pochodną światopoglądu opartego jedynie na kulcie posiadania i kryteriach własności. Postać Stavrake ma tu jedną alternatywę w formułującej się społecznej postawie środowiska wiejskiego. Drugą w losie romantycznego młodzieńca i jego legendy. Ten kontekst staje się arcyciekawą oprawą dramatu postawy bohatera filmu i jego osobowości. Szaleństwo oberżysty ma w sobie coś z symbolu, który nawet trudno jednoznacznie pojmować, bo ma swe determinanty klasowe, ale także czysto psychologiczne, ma swój podkład baśniowo-fantastyczny. Posłuchajcie: gdzieś kiedyś bogaty karczmarz, który miał dużo worków z mąką i dużo bydła. Żona karczmarza była cudnej urody, ale go nie kochała. Brat karczmarza kochał tę żonę, a ona jego, a on był rozbójnikiem... itd., itd.

Wspomnieliśmy o odwadze debiutanta. Jednym z przykładów tej odwagi niech będzie fakt braku nazwiska kompozytora w czołówce filmu. „Przed ciszą" jest filmem ciszy. Rozegrany w warstwie dźwiękowej na naturalnych odgłosach i dialogach pozwala koncentrować się wyłącznie na tym, co niesie obraz. Nie ma tu ani nutki ilustracji muzycznej, potęgowania nastroju za pomocą głośników, nie ma forte, kiedy oberżysta wali swą brzemienną żonę, nie ma skrzypcowego liryzmu na śmierć bohatera. Nie ma orkiestrowych ekspozycji i puent. Tym bardziej przejmująco brzmi skowyt psa bitego przez bezmyślne dzieci.

BOGUMIŁ DROZDOWSKI

INAINTE DE TACERE, reż. Alexa Visarion, Rumunia

Polityka dla wszystkich

ciąg dalszy ze str. 17

coś", pokazywanym już w naszej TV. Gdzieś w podtekstach tej historii kryje się sugestia, że tragedie kobiet niekoniecznie muszą wynikać z męskiej żądzy władzy. Przyczyną są najczęściej pewne układy społeczne; to, co można nazwać oporną materią życia.

Ostateczna diagnoza: kino polityczne przeżywa kryzys. Ale to znaczy także, iż szuka dróg wyjścia z impasu. W Rotterdamie zobaczyliśmy kilka filmów sięgających do nowych rozwiązań, nowych środków artystycznego wyrazu.

Chyba najciekawsza była formuła kina polityczno-metaforycznego. Zewnętrzne atrybuty gatunku zostały tam zachowane: fabuła nadal ilustruje tezy polityczno-społeczne. Jednak ta fabuła zostaje rozbudowana, wzbogacona w podteksty, odnośniki; staje się tworem nieokiełznanej wyobraźni autorskiej. Piękno i siła metafory są ważniejsze od politycznej jednoznaczności.

Takie rozwiązanie zaprezentował film zachodnioniemiecki „Płonące serca" Waltera Bockmayera i Rolfa Bührmanna. Początek zapowiada, że będzie to nowa wersja Heimatfilmu, melodramatu królującego na tamtejszych ekranach przed piętnastu laty. Bohaterem jest młody człowiek żyjący w pewnym miasteczku bawarskim. Peter przyjaźni się z sąsiadami, jest otoczony przez ludzi życzliwych. Jego świat jest tak spokojny, piękny i malowniczy, że aż nieprawdopodobny: autentyczna rzeczywistość przeplata się tu z naiwnymi stereotypami kulturowymi, z motywami zaczerpniętymi z folderów turystycznych. Jednakże ta sugestywna wizja świata zostaje zniszczona. Peter wyjeżdża na wycieczkę do Stanów Zjednoczonych; początkowo Ameryka przypomina także opisy z przewodnika turystycznego. Wystarczy jednak nieostrożny krok, by wyidealizowany świat obnażył swoje ukryte oblicze. Peter w ciągu kilku dni poznaje całe piekło ludzkiego poniżenia i upodlenia.

Podobną formułę spotykamy w greckich „Leniuchach z żyznej doliny", znanych z warszawskich konfrontacji. Myśl przewodnia jest w gruncie rzeczy prosta: chodzi o krytykę tzw. warstwy próżniaczej. Reżyser Panajatopulos mówi wyraźniej: chodziło o napiętnowanie burżuazyjnego społeczeństwa konsumpcyjnego. Ale to autorskie posłanie nie jest bynajmniej konieczne do rozumienia filmu. Mamy tu wizję degrengolady pewnej grupy społecznej; wizję całkowicie autonomiczną, nie wymagającą jednoznacznych interpretacji. Jest grupa sympatycznych ludzi, którzy stopniowo ujawniają odstręczające cechy charakteru: jest arkadyjskie piękno, które przeradza się w szpetotę; jest światło, które przemienia się w mrok... „Leniuchy z żyznej doliny" wskazują, że kino polityczno-metaforyczne ma przed sobą interesującą przyszłość.

Pojawienie się kina polityczno-metaforycznego było jednym z wydarzeń festiwalu. Warto odnotować inne: za wydarzenie uznano także „Personel". Film Krzysztofa Kieślowskiego – znany w Polsce – został przyjęty w Rotterdamie bardzo życzliwie: podczas dyskusji słyszało się opinie, że jest to najlepsza pozycja festiwalu.

Skąd ten sukces? Może właśnie stąd, że jest to film skromny; że bardzo powściągliwie posługuje się publicystyką. Reżyser pokazuje po prostu konfliktową sytuację międzyludzką, z wyraźnie nakreślonym tłem społecznym; stara się być uważnym obserwatorem i niczym więcej. Tak więc rzetelny opis jest ważniejszy od uogólnień czy konkluzji. Ale właśnie ta rzetelność sprawia, że konkluzje nasuwają się same.

Otóż tak się złożyło, że w Rotterdamie zobaczyliśmy kilka filmów tego typu. Był „Alambrista" Roberta Younga – historia Meksykanina szukającego pracy w Stanach Zjednoczonych. Był film „Albert – dlaczego?" Josefa Rödla – przejmująca opowieść o wiejskim głupku-prostaczku, który nie potrafi przystosować się do świata ludzi normalnych. W filmach tych pozostajemy zawsze w sferze obiektywnych faktów. Rödl pokazuje, że jego bohater jest zawsze samotny: rodzina Alberta prowadzi wielkie gospodarstwo rolne, wszyscy zajęci są pracą; nikt nie ma czasu, by zajmować się synem-półgłówkiem. Ale właśnie ta straszliwa samotność mówi bardzo wiele o sytuacji człowieka we współczesnym świecie.

Czy „Personel", „Alambrista" i „Albert" cieszą się dziś większą popularnością niż filmy par excellence polityczne? Może warto wspomnieć w tym miejscu o wynikach plebiscytu. Festiwal w Rotterdamie nie przyznaje nagród, nie powołuje oficjalnego jury. Organizuje natomiast plebiscyt widzów. Przed projekcją widz otrzymuje formularz, który po projekcji zwraca służbie porządkowej. Skala ocen od 1 do 5.

Wynik? Pierwsze miejsce zdobył bezapelacyjnie „Nóż w głowie" (348 głosów, średnia oceny 4,6). Ale już następne miejsca uzyskały filmy unikające jednoznacznych deklaracji politycznych: „Alambrista" był drugi, „Albert – dlaczego?" siódmy. „Leniuchy" uzyskały dziesiątą lokatę (średnia 4,1). Spośród klasycznych pozycji politycznych najwyżej znalazł się film Cristiny Perincioli – zajął trzynaste miejsce. Film „Z daleka widzę ten kraj" był trzydziesty piąty, film „Kobieta z poczuciem odpowiedzialności" czterdziesty pierwszy.

Przez jakiś fatalny zbieg okoliczności „Personel" nie został objęty plebiscytem. Szkoda.

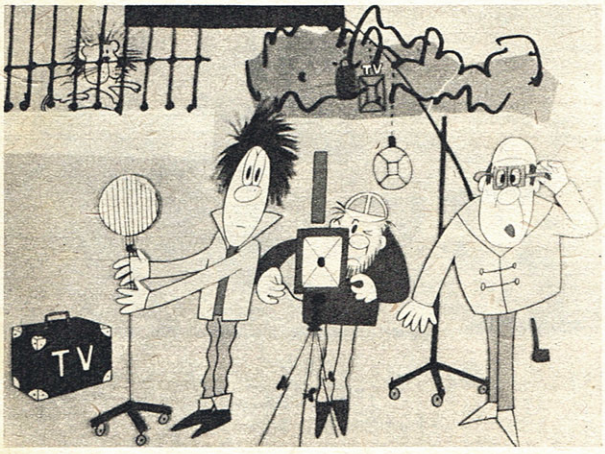
JAN OLSZEWSKI

PROSZĘ SŁONIA

POLSKA, 1978

Reżyseria: WITOLD GIERSZ. Scenariusz: Witold Giersz, Ludwik Jerzy Kern, Roman Huszczo, Alina Maliszewska, Bogdan Nowicki, Ryszard Ślapczyński i Stefan Szwakopf. Dialogi: Ludwik Jerzy Kern. Zdjęcia: Maria Niedźwiecka-Szybisz. Muzyka: Waldemar Kazanecki. Założenia plastyczne: Bogdan Nowicki i Ryszard Ślapczyński. Głosów użyczyli: Ludwik Benoit (Dominik), Danuta Przesmycka (Pinio), Irena Kwiatkowska (Mama), Wiesław Michnikowski (Tata) oraz Krystyna Sienkiewicz, Jerzy Bielenia, Mieczysław Czechowicz, Edward Dziewoński, Wojciech Duryasz, Bronisław Pawlik, Kazimierz Wichniarz i inni. Produkcja: Studio Miniatur Filmowych, Warszawa. Barwny. Bez ograniczenia wieku. Czas wyświetlania: 62 min.

Dedykowany najmłodszym widzom pełnometrażowy film animowany. Sympatyczny porcelanowy słoń Dominik po zaaplikowanej mu przez rezolutnego Pinia kuracji witaminowej staje się olbrzymem...



SZKLANE SERCE

RFN, 1976

Reżyseria: WERNER HERZOG. Scenariusz na podstawie powieści „Die Stunde des Todes" Herberta Achternbuscha: H. Achternbusch i Werner Herzog. Zdjęcia: Jörg Schmidt-Reitwein. Muzyka: Popol Vuch oraz Studio Wczesnej Muzyki. Scenografia: Henning von Gierke i Cornelius Siegel. Wykonawcy: Josef Bierblicher (Hias), Stefan Güttler (właściciel huty), Clemens Scheitz (Adalbert, jego sługa), Volker Prechtel (Wudy), Sepp Müller (Ascherl), Sonia Skiba (Ludmilla, służąca) oraz Brunhilde Klöckner, Wolf Albrecht, Thomas Binkley, Janos Fischer, Wilhelm Friedrich i inni. Produkcja: Werner Herzog Filmproduktion, Monachium. Barwny. Dozwolony od 15 lat. Czas wyświetlania: 92 min. Tytuł oryginalny: „Herz aus Glas".

Alegoryczna przypowieść wskrzeszająca wątki mitów bawarskich o pasterzu-jasnowidzu i zagładzie grożącej miasteczku szklarzy-artystów. Niekonwencjonalne metody realizacji (część scen aktorzy grali pod hipnozą) przyczyniły się do uzyskania sugestywnej atmosfery charakterystycznej dla filmów Herzoga.

KONIEC IMPERATORA TAJGI

ZSRR, 1978

Reżyseria: WŁADIMIR SARUCHANOW. Scenariusz: Boris Kamow i Leonid Pawłow. Zdjęcia: Siergiej Filippow. Muzyka: Jewgienij Kryłatow. Teksty pieśni: Igor Wozniesienski. Scenografia: Anatolij Anfiłow. Wykonawcy: Andriej Rostocki (Arkadij Golikow), Iwan Krasko (Iwan Sołowiow), Gierman Kaczyn (Pasza Nikitin), Jurij Majnagaszew (Fiedka Oczoł), Oleg Bałakin (Ostapienko), Asankul Kuttubajew (dziadek Nikto), Swietłana Czaptykowa (Nastia), Dana Stolarska (Jewdokia) oraz Witalij Kanzyczakow, Nina Saruchanowa, Aleksiej Michajłow, Jurij Kotiuszew, Gieorgij Martirosian. Produkcja: Centralna Wytwórnia Filmów Dziecięcych i Młodzieżowych im. Gorkiego. Film opracowany w polskiej wersji językowej. Reżyser dubbingu: Maria Olejniczak. Barwny. Dozwolony od 12 lat. Czas wyświetlania: 84 min. Tytuł oryginalny: „Koniec imperatora tajgi".

Arkady Gajdar (1904–1941), autor popularnych książek dla młodzieży, w czternastym roku życia wstąpił do Armii Czerwonej, w wieku lat siedemnastu został dowódcą pułku. Film opowiada o dramatycznych zmaganiach dowodzonego przez Gajdara oddziału z „nieuchwytnym" atamanem Sołowiowem.

Magazyn ilustrowany FILM. Tygodnik. REDAKCJA: Puławska 61, 02-595 Warszawa. Tel.: centrala 45-40-41 w. 112. RADA REDAKCYJNA: Maria Kornatowska, Jerzy Kossak, Alicja Kuczyńska, Marian Kuszewski, Stanisław Stefański, Wojciech Wierzewski, Roman Wionczek, Wojciech Żukrowski. ZESPÓŁ REDAKCYJNY: Elżbieta Dolińska, Czesław Dondziłło, Bogumił Drozdowski, Romana Górnicka, Bożena Janicka, Zbigniew Klaczyński (red. nacz.), Andrzej Kołodyński, Krzysztof Kreutzinger, Aleksander Ledóchowski, Maria Oleksiewicz, Jan Olszewski, Oskar Sobański, Tadeusz Sobolewski, Krystyna Szymańska, Wacław Świeżyński (sekr. red.), Jerzy Trafisz, Jerzy Wittek (z-ca red. nacz.), Bogdan Zagroba, Janusz Zaremba. OPRACOWANIE GRAFICZNE: Maciej Żbikowski. FOTOREPORTERZY: Jerzy Kośnik, Roman Sumik. REDAKCJA TECHNICZNA: Iwona Karczmarczyk, Alina Wiślicka. REDAKCJA NIE ZWRACA rękopisów nie zamówionych oraz zastrzega sobie prawo ich skracania. WYDAWCA: Krajowe Wydawnictwo Czasopism RSW „Prasa-Książka-Ruch", Noakowskiego 14, 00-666 Warszawa, tel.: centrala 26-72-91 i 92. INFORMACJI O WARUNKACH PRENUMERATY udzielają oddziały RSW „Prasa-Książka-Ruch" oraz urzędy pocztowe. Cena prenumeraty rocznej wynosi 260 zł. Prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę, która jest o 50% droższa od prenumeraty krajowej, przyjmuje Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw RSW „Prasa-Książka-Ruch", Towarowa 28, 00-958 Warszawa, konto PKO nr 1531-71 w terminach: – do 25 listopada na styczeń, I kwartał i I półrocze roku następnego i na cały rok następny; do dnia 10 miesiąca poprzedzającego okres prenumeraty na pozostałe okresy roku bieżącego. SPRZEDAŻ EGZEMPLARZY zdezaktualizowanych na uprzednie pisemne zamówienie prowadzi Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw RSW „Prasa-Książka-Ruch", Towarowa 28, 00-839 Warszawa. Skład tekstów techniką „LINOTRON 505 TC". DRUK: Zakłady Wklęsłodrukowe RSW „Prasa-Książka-Ruch", Okopowa 58/72, 01-042 Warszawa.
INDEKS: 35806. ISSN-0137-463
ZDJĘCIA: Z. Doliński, J. Kośnik, G. Skoumalová, R. Sumik, CAF, Centralna Wytwórnia Filmów dla Dzieci i Młodzieży im. Gorkiego, Cinéma Français, Ciné Revue, Epoca, Herzog Prod., Première, Sowietskij Film, Studio Miniatur Filmowych, Sunday Times, Warner Bros., WFO, ZRF, arch. Numer przekazano do drukarni 12 III 1979 r. Zam. 354. C-82.

Kinorama

FAKTY

Węgierscy krytycy filmowi przyznali swoje nagrody za rok 1978. Otrzymały je (ex aequo) filmy „Koniuszy" Andrása Kovácsa i „Powieść filmowa siostry" Istvána Dárdaya i Györgyi Szalai. Po raz pierwszy nagrodzono najlepszy debiut reżyserski: „Ognisko domowe", dzieło studenta szkoły filmowej, Béli Tarra, zrealizowane w Studiu im. Béli Balázsa. Operator Ferenc Pap otrzymał nagrodę za zdjęcia do filmów „Powieść filmowa siostry" i „Ognisko domowe". Wznowiono także nagrodę za scenariusz: otrzymał ją Péter Müller za „Ring" (reż. Tamás Rényi). Najlepsze, zdaniem krytyki, kreacje aktorskie stworzyli w ubiegłym roku: Cecilia Esztergályos („Do siego roku"), Éva Pap („Węgrzy"), István Bujtor („Do siego roku") i Ferenc Bencze („Nie wychylać się", „Ring", „Jak to w domu"). (rja)

★

Weneckie Biennale powraca w tym roku do tradycji filmowego festiwalu. Za organizację odpowiedzialny jest znany reżyser i krytyk filmowy Carlo Lizzani. Pokazy mają się odbywać w pałacu festiwalowym na Lido, kilka filmów zostanie również pokazanych na placu św. Marka.

★

Michelangelo Antonioni rozpoczyna w Hollywood produkcję filmu „Cierpienie lub śmierć". Szczegóły trzymane są w sekrecie, wiadomo tylko, że główną rolę ma grać młoda aktorka Maren Jensen.

★

Jednym z pierwszych i najlepszych filmów z serii katastroficznej była – znana także z naszych ekranów – „Tragedia »Posejdona«". Obecnie producent Irwin Allen anonsuje widowisko „Poza tragedią »Posejdona«", które przewyższyć ma oryginał. W obsadzie – gwiazdy: **Telly Savalas, Karl Malden, Shirley Jones i Michael Caine (na zdjęciu).**

Robert Redford Fot. Ciné Revue

REALIZACJE

Elektryczny kowboj

W kasynie gry w Las Vegas pojawia się nagle koń. Sieje zamieszanie wśród graczy w baccarata. Na grzbiecie konia kowboj w stroju iluminowanym małymi żarówkami. To Robert Redford, który znów pracuje pod kierunkiem Sidneya Pollacka, autora „Jeremiaha Johnsona" i „Trzech dni Kondora". Tym razem w filmie „Elektryczni jeźdźcy" (Electric Horsemen) Redford gra kowboja rozczarowanego rolami w filmach reklamowych. Puenta? Kradnie konia i ucieka na pustynię. Motywy jego postępowania stara się zrozumieć dziennikarka specjalizująca się w sensacyjnych reportażach. Tę rolę gra Jane Fonda, z którą Pollack pracował już przy realizacji głośnego filmu „Czyż nie dobija się koni?".

Z sentymentem

Sztuka Aleksandra Wołodina „Pięć wieczorów" była wielkim sukcesem radzieckich teatrów w latach sześćdziesiątych. Delikatnie, ale przenikliwie ukazuje ludzi, którzy wydają się bez reszty zanurzeni w codzienności, a przecież, sami tego nie podejrzewając, gotowi są w każdej chwili zmienić wszystko: czekają na szczęście, miłość, na niespodziankę losu. Klimat sztuki typowy jest dla stylu, który uległ dziś zmianie – zbyt szybko, aby mógł być w pełni wykorzystany. Dlatego reżyser Nikita Michałkow powrócił do sztuki Wołodina decydując się zachować w swojej ekranizacji pełną wierność autorowi. Ludmiła Gurczenko grająca rolę Tamary mówi: – *Lata sześćdziesiąte narzucają aktorom specjalny styl gry. Trzeba odnaleźć tę „średnią arytmetyczną", która nie naruszy kruchości obrazu, nie zniszczy kontekstu czasu.* Gurczenko jest aktorką wszechstronną, gwiazdą estrady (o czym mogli przekonać się widzowie jej barwnego „show" w TV) i znakomitą odtwórczynią ról psychologicznych. W „Pięciu wieczorach" gra u boku Stanisława Lubszyna, którego bardzo interesującą kreację aktorską oglądaliśmy ostatnio w filmie „Wezwij mnie w świetlistą dal". Dla Nikity Michałkowa pracującego zwykle z tym samym zespołem są to „nowi" aktorzy – ale tym ciekawsze mogą być rezultaty.

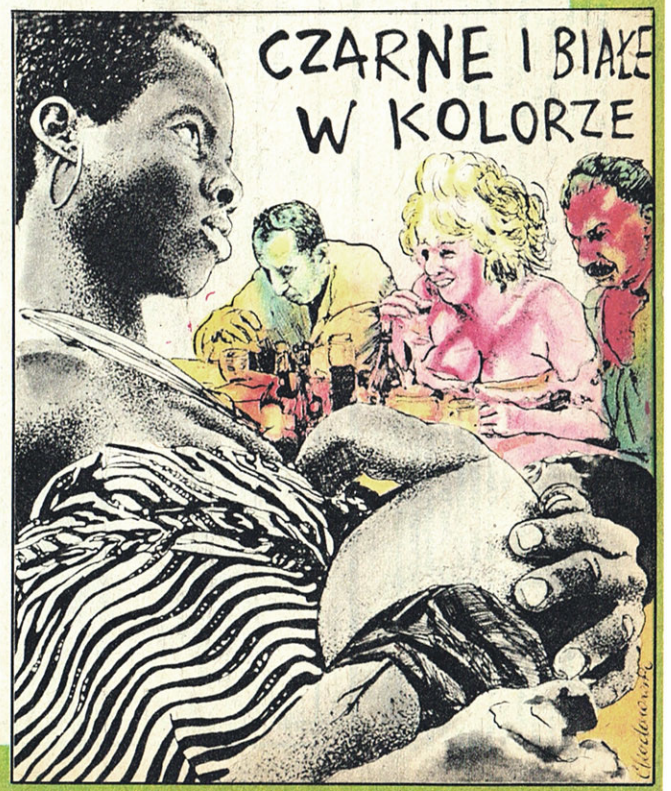
Ludmiła Gurczenko mówi na łamach „Sowietskiego Filmu": – *Tamara Wasiljewna – moja bohaterka – ma już czterdzieści lat. Nigdy nie wyszła za mąż, żyje samotnie, pracuje w drukarni. Oddana bez reszty pracy i wychowaniu synka swej zmarłej siostry, nieco pedantyczna, dba przede wszystkim o porządek. Jej dewiza brzmi: „Wszystko jest jak najlepiej, niczego nie trzeba żałować". Na nikogo nie czeka, od nikogo nie jest zależna, nie wspomina minionych lat i nie spełnionej miłości. I dopiero gdy ponownie spotka się z dawnym ukochanym, uświadomi sobie, że całe jej życie było oczekiwaniem. Przemienia się, odnajduje w sobie płomień czystego, niewypalonego uczucia. Doczekała się. Ma przed sobą szczęście – za sprawą tego niesmiałego i niemłodego już mężczyzny, z którego wad zdaje sobie sprawę. Teraz gotowa jest pojechać z nim choćby na kraj świata. Iljicz zajrzał do niej przypadkiem, wspominając młodość, nie wiedząc, że także na niego czeka w tym niewielkim mieszkaniu szczęście, które odmienia życie.*

Stanisław Lubszyn i Ludmiła Gurczenko Fot. Sowietskij Film

PREMIERY

Cygański król

Jeden z recenzentów amerykańskich radził firmie Paramount, aby swój nowy przebój „Cygański król" (King of the Gypsies) przemianowała na „Cygański Ojciec Chrzestny". Chodzi o podobieństwa z gangsterską sagą rodu Corleone – dość nieoczekiwane w filmie, który miał być studium etnicznej społeczności, z trudem wchodzącej w wiek dwudziesty. Scenariusz oparty został na książce Petera Maasa o dużych walorach socjologicznych: konflikt Cyganów usiłujących zachować swoje obyczaje z nowoczesnym społeczeństwem przybrał w Stanach Zjednoczonych szczególnie jaskrawą formę. Ale reżyser Frank Pierson (Narodziny gwiazdy) dał się uwieść magii superfilmu. Może dlatego, że producentem jest debiutujący w tej roli syn Dino De Laurentiisa – Federico, który przyćmić chciał rozmachem produkcje ojca? Arthur Knight w „The Hollywood Reporter" pisze, że materiał książki został rozbudowany do dziejów trzech pokoleń. Ale nie wyczuwa się w filmie pasji w zgłębianiu problemu. Frank Pierson traktuje swoich bohaterów obojętnie, jako „barwnych" włóczęgów, skłonnych do gwałtu, egzotycznych w nowoczesnej scenerii. Tacy są na początku i takimi zostają na końcu, kiedy nowy król (Eric Roberts) przyrzeka „poprowadzić wszystkich w wiek dwudziesty". Filmowi brak też pasji socjologicznej. Skąd bierze się nieoczekiwany dobrobyt, cadillaki, pieniądze? Z tanich herbaciarni w cygańskim stylu czy z wróżb uprawianych przez ich kobiety? A przecież historia chłopca maltretowanego przez ojca alkoholika, który ucieka ze swego środowiska, a następnie – czując zew krwi – wraca, aby zostać cygańskim królem, ma w sobie sporo dramatyzmu. I uwierzytelnia ją dobra kreacja debiutującego na ekranie Erica Robertsa. Towarzyszą mu głośni aktorzy: Sterling Hayden, Susan Sarandon, Shelley Winters, a także młodziutka i piękna Brooke Shields. Pochwały recenzentów zyskały znakomite, jak zawsze, zdjęcia Svena Nykvista i muzyka Davida Grismana. Jedną z najpiękniejszych scen filmu jest nostalgiczny taniec, do którego przygrywa autentyczny skrzypek cygański Stephane Grappelli. Gdyby twórca poszedł tym śladem, powstałby zapewne film o pięknie i godności etnicznej kultury. Ale „Cygański król" jest tylko pełną gwałtu opowieścią, w której folklor ubarwia banalny schemat filmu kryminalnego.

Brooke Shields i Eric Roberts Fot. Epoca

Kinorysunki Chodorowskiego